

Os Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa nos Livros de Coro da Capela Real de Vila Viçosa

Ana Sofia Silva Saraiva

Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais

Setembro 2018

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, vertente de Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor David Cranmer

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Lisboa, de de

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor David Cranmer pela orientação e por permitir o contacto com as fontes sem as quais este trabalho seria impossível.

Ao Mário Ribeiro por toda a ajuda, paciência e apoio emocional ao longo deste ano.

Aos meus pais pelo apoio incondicional e palavras de motivação.

RESUMO

Os Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa nos Livros de Coro da Capela Real de Vila Viçosa

Ana Sofia Silva Saraiva

PALAVRAS-CHAVE: Análise, edição crítica, polifonia, Paço Ducal de Vila Viçosa, Tomás Luis de Victoria, Fernando de Almeida, Manuel Soares

O espólio do arquivo musical do Paço Ducal de Vila Viçosa contém 20 volumes de polifonia renascentista tanto de compositores portugueses como estrangeiros, sendo estes maioritariamente espanhóis. O presente estudo foca-se em dois conjuntos de Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa que se encontram nos volumes VV. A6/J12 e VV. A9/J15 dos compositores Tomás Luis de Victoria, Manuel Soares e Fernando de Almeida. Foi realizada a edição crítica de todos os Responsórios e Lamentações da autoria de Manuel Soares e de Fernando de Almeida, com o objetivo não só de possibilitar a análise das suas peças, mas principalmente o de contribuir para a divulgação do espólio de Vila Viçosa e permitir a interpretação atual deste repertório em público. Partindo da comparação de ambos os conjuntos musicais, foi realizada a análise de todas as obras com vista a contribuir para a compreensão e identificação de características estilísticas pessoais de cada compositor.

ABSTRACT

The Responsories of the Matins of Holy Thursday in the Choir Books of the Royal Chapel of Vila Viçosa

Ana Sofia Silva Saraiva

KEYWORDS: Analysis, critical edition, polyphony, Paço Ducal of Vila Viçosa, Tomás Luis de Victoria, Fernando de Almeida, Manuel Soares

The collection of the musical archive of the Paço Ducal of Vila Viçosa contains 20 volumes of Renaissance polyphony from both Portuguese and foreign composers, mostly Spanish. The present study focuses on two sets of Responsories of the Matins of Holy Thursday that are in the volumes VV. A6 / J12 and VV. A9 / J15 of the composers Tomás Luis de Victoria, Manuel Soares and Fernando de Almeida. A critical edition of all the Responsories and Lamentations by Manuel Soares and Fernando de Almeida was carried out, aiming not only to enable the analysis of his pieces, but mainly to contribute to the dissemination of the Vila Viçosa estate and to allow the current interpretation of this repertoire in public. Starting from the comparison of both musical sets, the analysis of all the works was carried out in order to contribute to the understanding and identification of the personal aesthetic characteristics of each composer.

Índice

1. Introdução	1
1.1. Objetivos	1
1.2. Estado da Arte.....	2
1.2.1. Vila Viçosa e a Casa de Bragança	2
1.2.2. Arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa	3
1.2.3. Práticas performativas	4
1.2.4. Edições	6
1.2.5. Gravações.....	7
1.2. Metodologia.....	8
1.2.1. Fontes.....	8
1.2.2. Edição	11
1.2.3. Análise	12
2. Liturgia Semana Santa	13
2.1. Ofício Divino e as Horas Canónicas.....	14
2.2. <i>Triduum Sacrum</i> ou Tríduo Pascal	16
2.3. Matinas de Quinta-feira Santa.....	17
2.4. Responsórios.....	20
2.5. Música durante o <i>Tenebrae</i>	22
2.6. Concílio de Trento e a Música.....	23
2.7. Prática da Capela Real e da Capela Ducal	25
3. Vila Viçosa.....	28
3.1. Casa de Bragança	28
3.2. Duques de Bragança e a música	29
3.3. Capela de S. Jerónimo.....	30
3.4. Mestres de capela da Capela de S. Jerónimo	34
3.5. Compositores em estudo.....	35
3.5.1. Tomás Luis de Victoria (1548-1611).....	35
3.5.2. Frei Fernando de Almeida (1603/4 - †1660).....	37
3.5.3. Manuel Soares.....	39
3.6. Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa	40
3.7. Biblioteca	42
3.8. Manuscritos em estudo	42

3.9. Critérios editoriais.....	47
3.9.1. Aspectos referentes ao texto.....	48
3.9.2. Aspectos referentes à música.....	48
4. Análise	51
4.1. Estrutura	52
4.1.1 <i>Lectio I – Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetarum</i>	52
4.1.2. Responsórios	56
4.2. Modo/Harmonia	57
4.2.1. Cadências/Cláusulas.....	64
4.3. Melodia	74
4.4. Ritmo.....	77
4.5. Textura	80
4.6. Relação texto música	84
Conclusão.....	90
Referências Bibliográficas.....	92
Apêndices	99
Apêndice I: Texto Litúrgico e tradução	99
Primeiro Noturno	99
Segundo Noturno	101
Terceiro Noturno.....	102
Apêndice II: Comentário Crítico	104
Apêndice III: Edições	108

1. Introdução

No âmbito da conclusão do Mestrado em Ciências Musicais na vertente de Musicologia Histórica, a dissertação que aqui se apresenta incidirá sobre música coral polifónica entre o final do séc. XVI e início do séc. XVII, atualmente preservada em dois livros de coro do arquivo musical do Paço Ducal de Vila Viçosa.

Após a definição dos objetivos e do estado da arte acerca da música do Arquivo de Vila Viçosa, abordam-se questões relacionadas com a prática religiosa da Semana Santa, tentando esclarecer a liturgia destes dias, em especial das matinas da Quinta-feira Santa, para as quais foram escritas as obras em estudo. No capítulo seguinte o principal foco será Vila Viçosa, referindo-se a construção do palácio, a formação da biblioteca, a criação da capela e do colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa e a relação da casa de Bragança com a música, partindo-se de seguida para os manuscritos em estudo e posterior concretização da sua edição. A esta fase seguir-se-á o capítulo central desta dissertação, onde se aborda a análise das obras, apresentando-se informação acerca das características estilísticas do período em causa, bem como das particularidades composicionais próprias de cada compositor que caracterizam os seus estilos pessoais.

1.1. Objetivos

O espólio atualmente conservado no Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa é um dos mais importantes a nível nacional, contendo um vasto repertório de música que atravessa não só vários séculos, como vários estilos (Fundação Casa de Bragança 2017). O principal objetivo deste trabalho será o de contribuir para o aumento do conhecimento acerca deste espólio, assim como para a divulgação da sua música. Para tal, foram selecionados dois livros de coro para a Semana Santa, de onde as Lamentações e os Responsórios para a Quinta-feira Santa, escritos pelos três compositores: Tomás Luís de Victoria, Fernando de Almeida e Manuel Soares, serão o objeto de estudo desta dissertação. Com o objetivo de compreender melhor estas obras, serão estudadas a vida e obra de cada um dos compositores selecionados e será realizada individualmente a análise de cada uma das peças. O estudo biográfico terá como meta principal perceber as possíveis relações de cada compositor com a Casa Real, assim como entre eles. No processo de análise pretende-se comparar as técnicas

composicionais dos três compositores de forma a perceber se existe ou não uma “padronização” das mesmas e se sim proceder à sua identificação, destrinchando características individuais de cada compositor, que lhes possam conferir um estilo pessoal, nomeadamente através da utilização preferencial de alguns padrões em detrimento de outros. A análise de cada peça individualmente tem como objetivo identificar características específicas, tanto dos elementos estilísticos característicos da época, como eventuais características únicas que possam permitir identificar a marca pessoal de cada compositor, identificar as suas influências e eventualmente caracterizar a sua música, assim como perceber a forma como cada compositor trabalha musicalmente o texto.

1.2. Estado da Arte

1.2.1. Vila Viçosa e a Casa de Bragança

No âmbito dos estudos de História e de História da Arte têm sido realizados alguns trabalhos nos últimos anos acerca de Vila Viçosa, da Casa de Bragança, do Paço Ducal e do espólio que lhe pertence nas mais diversas áreas plásticas.

Uma das primeiras fontes de referência a ser utilizada nos diversos estudos é o *Compêndio de Notícias de Vila Viçosa*, da autoria do Padre Joaquim Espanca. Nesta obra, cuja primeira edição é datada de 1892, encontram-se organizadas cronologicamente e por capítulos, um conjunto de notícias recolhidas pelo autor acerca dos feitos de diversas personalidades que viveram ou passaram pela Vila calipolense. Devido à importância que a presença da Família de Bragança teve nesta Vila vários capítulos são dedicados aos seus feitos (Espanca 1892).

Ao ler a conferência realizada por Luís de Freitas Branco no Paço Ducal em 1952 acerca da relação dos Bragança com a música, rapidamente nos apercebemos da importância que esta sempre teve para esta família (Freitas Branco 1952). Desde a formação da Capela Ducal com o quarto Duque, D. Jaime, até aos dias de hoje em que a Fundação Casa de Bragança ainda é mecenas de várias atividades relacionadas com esta arte, observa-se a especial atenção desta família para com a música (Freitas Branco 1952; «FCB - Atividades em 2017» 2017).

Focando nos estudos acerca da música polifónica portuguesa do período em causa (final do séc. XVI até meados do séc. XVII), surgem algumas publicações específicas, na sua maioria relacionadas com a Catedral de Évora, um dos principais focos de produção de música sacra polifónica no séc. XVI, havendo ainda algumas acerca de outras dioceses importantes no contexto nacional como a de Coimbra e a de Braga (Alvarenga 2015a, 2011a, 2015b; Luper 1950). Nestes, várias vezes, Vila Viçosa é referida como sendo um polo de produção um pouco distante dos outros pelo facto de existir, associado à Casa Ducal, um colégio próprio com o objetivo de formar músicos para o serviço na Capela Ducal, o que permitiu o referido desenvolvimento da música diferenciado da do resto do país (Luper 1950; Reese 1959). Alegria publica em 1985, um livro acerca do ensino e das práticas musicais nas Sés de Portugal desde a Reconquista até ao séc. XVI, onde é possível encontrar breves descrições do funcionamento das diferentes Catedrais, assim como das suas práticas de ensino (Alegria 1985).

1.2.2. Arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa

Uma das primeiras formas de estudo da música atualmente conservada no Paço Ducal de Vila Viçosa passou pela organização e catalogação de todo o inventário. Este trabalho teve início com o musicólogo Manuel Joaquim, na década de 40 do séc. XX, que centrou a sua atividade no conjunto de vinte livros de polifonia existentes no arquivo (Joaquim 1947). Um pouco mais tarde, destaca-se o trabalho do Padre Augusto Alegria, responsável pela realização do catálogo publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1989, ainda hoje amplamente utilizado (Alegria 1989).

Mais recentemente, em 2001, Michael Ryan publica a sua tese de doutoramento intitulada *Music in the Chapel of the Dukes of Braganza, Vila Viçosa, Portugal c.1571-1640*, nesta o autor realiza um estudo aprofundado de alguns dos principais compositores que viveram, estudaram e/ou trabalharam na Capela Ducal, assim como das suas obras, práticas e costumes. No seguimento da sua tese publicou alguns artigos que contribuíram para o enriquecimento do conhecimento até então existente do arquivo, destacando-se a publicação em 1999 na Revista Portuguesa de Musicologia do artigo *“The manuscript Vila Viçosa, Alegria A2 (Joaquim 8): An eighteenth century compilation in honour of João IV?”* (Ryan 1999), onde revela o minucioso trabalho realizado com a fonte mencionada.

Como se pode constatar pelo catálogo e pelo estudo do fundo musical do Paço Ducal realizado por Cranmer (2005), as obras polifónicas já mencionadas constituem menos de 1 % da totalidade do arquivo musical de Vila Viçosa, que contém ainda mais cerca de 45 óperas, partituras e partes cavas em italiano, provenientes de óperas realizadas no Teatro Nacional de São Carlos entre 1793 e a primeira invasão francesa, partituras e partes cavas de óperas italianas traduzidas para português que terão sido interpretadas noutros teatros, repertório teatral do séc. XVIII e início do séc. XIX como comédias, entremezes e farsas do dito “Teatro de Cordel” (Alegria 1989; Cranmer 2005).

1.2.3. Práticas performativas

Relativamente às práticas performativas de música sacra durante este período em Portugal a informação é bastante escassa. Em 2015 surge uma publicação acerca desta questão no que toca ao que aconteceria na Catedral de Évora (Alvarenga 2015a). A escola que aqui surgiu exerceu influência em vários locais da província do Alentejo, como Portalegre e Elvas, chegando até, mais tarde, a influenciar Lisboa (Reese 1959). Pela sua proximidade geográfica com Vila Viçosa, Évora poderá também ter exercido alguma influência nas práticas realizadas na vila calipolense, apesar de esta se manter sempre um pouco independente. Um exemplo desta proximidade foi António Pinheiro, primeiro mestre de capela português da Capela Ducal, anteriormente aluno de Guerrero na Catedral de Évora (Alegria 1983; Reese 1959), podendo ter trazido consigo várias ideias da prática musical eborense.

No artigo acima mencionado, Alvarenga, partindo de registos como o *Livro da fazenda do If.^{te} don Amrrique*, listas de cantores da Catedral, recibos de vencimento, entre outros, consegue determinar o número de cantores e quais os diferentes tipos de vozes presentes na *cappella* num dado período. É de notar que o número de cantores e instrumentistas das diferentes catedrais variava de acordo com as receitas próprias (Alvarenga 2015a), sendo o fator financeiro um dos que permite diferenciar as possibilidades práticas de cada uma. Entre os meados e os finais do séc. XVI, os cantores eram divididos entre quatro tipos diferentes: *tipre* ou *tiple* (atual soprano), *contra alto* ou *contralto*, *tenor* e *contrabaixa* ou *contrabaixo*. Tanto em Évora como em Vila Viçosa, os *tiples* provavelmente eram na sua maioria falsetistas que cantavam em conjunto com alguns rapazes do colégio. Contrariamente à prática comum em Espanha, o uso de

castrados em Portugal não era uma prática usual desde meados de séc. XVI (Alvarenga 2015a; Alegria 1983). A referência mais antiga do recurso a estes cantores em território nacional data de 1571 e é precisamente da capela dos Duques de Bragança, afirmando que durante a visita de Carlo Michele Bonelli, Cardinal Alessandrino, *camerlengo* do Papa Pio V, a Vila Viçosa, a maioria dos cantores da capela eram ‘eunucos’ (Alvarenga 2015a). A capela ducal é conhecida por ter empregado vários cantores espanhóis e italianos entre o final do séc. XVI e início do séc. XVII (Alvarenga 2015a).

Grande parte dos estudos relacionados com as práticas performativas em algumas instituições como as Capelas Papais e a Capela Real de Filipe II e Filipe III afirmam que a norma, durante os séculos XVI e XVII, seria a utilização de um cantor por parte (Lionnet 1987). Contudo, algumas fontes em Portugal indicam a prática regular de polifonia com mais do que um cantor por parte, exceto em algumas circunstâncias específicas (Alvarenga 2015a; Alegria 1983).

Durante o reinado de D. Pedro II (entre 1683 e 1706), o modelo adotado pela Capela Real de Lisboa seguia tradições ibéricas como o vilancico e empregava maioritariamente músicos e capelães portugueses. Por sua vez, no reinado de D. João V foram os modelos romanos que dominaram toda a orientação cerimonial e musical da Capela Real (Fernandes 2017). A 7 de novembro de 1716 a bula papal *In supremo apostolatus solio*, emitida pelo Papa Clemente XI, eleva a Capela Real Portuguesa a Igreja Patriarcal. Esta elevação levou à obrigatoriedade de adotar a liturgia, ritual e cerimonial das Capelas Papais, o que conduziu à adaptação de algumas práticas e repertório já existentes (Alvarenga 2011b). Este processo de transformação e adaptação aos costumes italianos ficou conhecido como “Romanização” e decorria já desde 1715-16 com a exclusão dos vilancicos da liturgia da Capela Real e com a chegada dos primeiros *castratti* a Lisboa em 1719 (Alvarenga 1997). Segundo Alvarenga, este foi um processo que durava já há cerca de 150 anos antes de atingir o seu auge no início do séc. XVIII e envolveu várias ações, desde a importação de músicos e livros italianos até ao envio de compositores portugueses, bolseiros da coroa, para estudarem música em Roma e trazerem consigo os ideais estéticos e modelos composicionais romanos (Alvarenga 2011b).

Nos volumes conservados no Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa podem observar-se algumas das adaptações realizadas ao repertório já existente. Um

exemplo desta adaptação é visível nos livros de coro para a Semana Santa mandados copiar por D. João V. Aqui, graças ao trabalho realizado pelo copista no índice dos mesmos, é possível saber que existem versos adicionados a obras já existentes e Responsórios completos da autoria de compositores do séc. XVIII, como Manuel Soares e Hieronymos Bezzi. Estas adições, escritas no início do século de acordo com o estilo das obras que estavam a ser copiadas, teriam como objetivo completar todas as partes musicais do Ofício Divino e ajustá-las à nova performance “Romanizada” (Alvarenga 2011b). Esta música continuou a ser executada até meados do séc. XVIII, nos principais locais de execução de música coral polifónica, incluindo-se a Capela Real em Lisboa (Nelson 1996).

1.2.4. Edições

Algumas das primeiras edições modernas de partituras de música sacra polifónica deste período, foram realizadas pelos primeiros musicólogos que trabalharam sobre o acervo do Arquivo Musical, nomeadamente Augusto Alegria e Manuel Joaquim. Para além de terem contribuído com a catalogação das obras lá presentes, transcreveram e publicaram edições de algumas obras de Frei Manuel Cardoso, João Lourenço Rebelo, Estevão Lopes Morago, entre outros.

No âmbito das publicações *Portugaliae Musica*, patrocinadas pela Fundação Calouste Gulbenkian, algumas edições críticas de partituras pertencentes ao acervo do arquivo musical do Paço Ducal de Vila Viçosa foram publicadas, tendo sido realizadas transcrições das mesmas por diversos musicólogos como Robert Stevenson, Luís Pereira Leal, Manuel Morais, entre outros (Stevenson 1982).

Em 2001, Michael Ryan, em conjunto com a sua tese de doutoramento anteriormente mencionada, publica um volume com edições de várias obras do acervo dos compositores que foram estudados pelo autor, entre eles António Pinheiro e Mateo Romero.

Realizada por José Raimundo, surge em 2016 uma edição de algumas composições da Capela Ducal de Vila Viçosa. Esta contém obras presentes nos livros de coro do arquivo musical datadas dos séculos XVI-XVII, de vários compositores, como António Pinheiro, Mateo Romero, Duarte Lobo, entre outros. Foram publicadas pelo

Instituto Politécnico de Castelo Branco, no âmbito do Projeto Autêntico, tendo inclusive sido realizada uma gravação das mesmas (Raimundo 2016).

Das obras em estudo podem encontrar-se os *Tenebrae*, de Tomás Luís de Victoria, editados por Bruno Turner, e publicados pela Chester Music (Turner 1960). Surgem ainda várias edições diferentes, em formato digital, destacando-se as que se encontram no site do centro de estudos Tomás Luís de Victória.

Das obras de Fernando de Almeida e de Manuel Soares não se conhece nenhuma edição moderna publicada. No entanto é possível existir alguma edição prática da obra de Fernando de Almeida que tenha sido base da gravação do CD "*Fernando de Almeida: Responsórios de Quinta-feira Santa, Missa Ferial*", pela Capella Patriarchal, em 2011.

1.2.5. Gravações

A produção de gravações de música ibérica dos séculos XVI e XVII tem vindo a aumentar ao longo dos últimos anos. Apesar de haver várias gravações do compositor Tomas Luis de Victoria, a cobertura de toda a sua obra tem sido bastante irregular, destacando a importância de algumas obras, como tem acontecido com o Requiem de 1605 (que tem pelo menos 6 gravações diferentes) e com as Lamentações e Responsórios para o *Officium Hebdomadae Sanctae* de 1585 (pelo menos 5 gravações) que têm chamado a atenção de vários intérpretes e editoras, tendo vindo a assistir-se a um aumento do número de gravações destas obras (Rees 1992; «Centro de Estudios Tomás Luis de Victoria» sem data). Atualmente encontram-se disponíveis pelo menos 9 gravações dos Responsórios para as Matinas de Quinta-feira Santa, sendo a mais recente uma gravação de 2014.

Quanto à obra de Fernando de Almeida, surgem duas gravações, a primeira gravada em 1996, sob a direção de Bernadette Nelson e Owen Rees, intitulada *Music for Holy Week at the chapel of the Dukes of Braganza c. 1736*, onde se encontram 4 obras de Fernando de Almeida, incluindo as Lamentações de Jeremias e o Responsório *In Monte Oliveti* (Bullock 1997; A Capella Portuguesa e Rees 1996), a segunda, realizada pelo grupo *Capella Patriarchal* sob a direção de João Vaz em 2011, contém todos os Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa deste compositor (Capella Patriarchal e Vaz 2011).

No que respeita à obra de Manuel Soares, como se poderia esperar, devido ao facto de não se encontrarem editadas partituras das suas obras, não se encontram quaisquer gravações.

1.2. Metodologia

A realização desta dissertação iniciou-se com a escolha das fontes a serem utilizadas, partindo-se daí para a seleção dos compositores e obras a estudar. A este passo seguiu-se a recolha da informação existente com vista à obtenção de conhecimento acerca do contexto histórico-social, da vida no Paço Ducal de Vila Viçosa, em que as obras em estudo se inserem, assim como da vida e obra dos respetivos compositores. Para além destes pontos, recolheu-se também informação acerca das normas de edição e das técnicas de análise da música deste período, com vista à realização da metodologia que melhor encaixasse nas características da música em estudo e que permitisse obter o máximo de informação possível. De seguida, são apresentadas as características específicas das fontes utilizadas e a metodologia utilizada para a sua edição e análise.

1.2.1. Fontes

As fontes utilizadas para a realização do presente trabalho são fontes de tradição direta de testemunho único para algumas das obras em estudo, nomeadamente as da autoria de Manuel Soares e de Fernando de Almeida. Para as obras de Tomás Luis de Victoria trata-se de uma fonte de tradição direta de testemunho múltiplo, uma vez que existem mais fontes primárias das mesmas (Figueiredo 2013; Duarte sem data).

Dos vinte livros de polifonia preservados no Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa, dez dos catorze que são manuscritos datam do séc. XVII ou são posteriores (Ryan 1999). De entre estes foram selecionados dois livros de coro, com as cotas VV. A6/J12 e VV. A9/J15¹. Ambos os livros têm uma caligrafia de boa qualidade e apresentam sólidas encadernações, sendo que o volume VV. A9/J15 contém ainda as

¹ Devido ao facto de haver mais do que um catálogo para estes livros e de as cotas que surgem em cada um não coincidirem, ao longo deste trabalho apresentar-se-ão as cotas da seguinte maneira: VV. – Vila Viçosa, A – Número do livro no catálogo realizado pelo padre Augusto Alegria; J- Número no catálogo realizado por Manuel Joaquim dos vinte livros de polifonia existentes no Paço Ducal.

ferragens artísticas originais (Alegria 1989). Trata-se de dois livros de grandes dimensões para possibilitar a leitura em simultâneo por várias pessoas a uma distância grande, tendo o primeiro (67 x 49) cm, e o segundo (80 x 59) cm (Alegria 1989; Joaquim 1953). As características físicas destes volumes são semelhantes aos outros do mesmo período histórico que se encontram no Arquivo (VV. A2/J8; VV. A5/J11; VV. A8/J14; VV. A10/J16; VV. A11/J17), nomeadamente a cor da pele, o desenho das peças metálicas e o estilo geral das encadernações que, com exceção do volume A2/J8, estão organizadas em cadernos constituídos pelo agrupamento de vários bifólios, que seguidamente eram cosidos aos nervos que iriam ser presos nas pastas, até se formar um livro (Ryan 1999). Este tipo de encadernação demonstra uma organização prévia da música que viria a ser copiada, o que parece não ocorrer no volume A2/J8 pois não apresenta cadernos mas apenas bifólios (Ryan 1999). Ambos os volumes em estudo foram copiados pelo valenciano Vicente Perez Petroch Valentino, copista da Patriarcal, por ordem de D. João V (Joaquim 1953; Alvarenga 2011b). Estes volumes são paralelos, estando ambos dedicados à música para o Ofício Divino da Semana Santa, informação referenciada nos frontispícios dos mesmos (Joaquim 1953; Alegria 1989).

O volume VV. A6/J12, datado de 1735, contém obras para 4 vozes de vários compositores, sendo constituído por algumas obras de anónimos italianos, espanhóis e portugueses, e incluindo ainda uma quantidade considerável de composições selecionadas dos melhores autores existentes em 1735 na Real Biblioteca de Música reunida por D. João IV, nomeadamente Frei Manuel Cardoso, Giovanni Pierluigi Palestrina, Giovanni Giorgi, Tomás Luís de Victoria, Fernando de Almeida, Francisco António de Almeida, entre outros. A grande maioria das obras consistem em Responsórios para o Ofício das Trevas, mas contém também alguns hinos, antífonas e motetes (Alegria 1989).

O volume VV. A9/J15, datado de 1736, contém obras a 4, 6 e na sua maioria a 8 vozes com diversas organizações. Tal como no outro volume, é maioritariamente composto por responsórios, mas contém também outras formas musicais. Nele estão presentes obras de Fernando de Almeida, Gabriel Dias Besson, Aires Fernandes, entre outros (Joaquim 1953; Alegria 1989).

1.2.1.1. Obras em estudo

Para esta dissertação, as obras selecionadas foram: as Lamentações e os Responsórios para as Matinas de Quinta-feira Santa dos compositores Tomás Luis de Victoria, Fernando de Almeida e Manuel Soares (tabelas 1 e 2). A escolha destas obras permitiu a comparação de técnicas de composição pois, é possível comparar o tratamento de um mesmo texto pelos diferentes compositores, permitindo a identificação dos padrões que lhes são característicos e comuns.

V.V. A 6/ J 12			
Fólios	Obra	Compositor	Vozes
53v-54r a 60v-61r	Lectio I	Victoria/Soares	SSATB
63v-64r a 68v-69r	Lectio I	Almeida	SATB
61v-62r a 62v-63r	In Monte Oliveti	Manuel Soares	SATB
69v-70r a 70v-71r	In Monte Oliveti		SATB
71v-72r a 72v-73r	Tristis est		SATB
73v-74r a 74v-75r	Ecce vidimus		SSAT
75v-76r a 76v-77r	Amicus meus	Tomás Luis de Victoria	SATB
77v-78r	Judas mercator		SSAT
78v-79r	Unus ex discipulis		SATB
79v-80r a 80v-81r	Eram quasi agnus		SATB
81v-82r a 82v-83r	Una hora		SSAT
83v-84r a 84v-85r	Seniores populi		SATB

Tabela 1 – Obras selecionadas para análise do volume V.V. A6/J 12.

V.V. A 9/ J 15			
Fólios	Obra	Compositor	Vozes
63v-64r a 72v-73r	Lectio I	Fernando de Almeida	SSAATTBB
73v-74r a 75v-76r	In Monte Oliveti		SSAATTBB
76v-77r a 78v-79r	Tristis est		SSSAATTB
79v-80r a 81v-82r	Ecce vidimus		SSSAATTB
82v-83r a 84v-85r	Amicus meus		SSSAATTB
85v-86r a 86v-87r	Judas mercator		SSSAATTB
87v-88r a 88v-89r	Unus ex discipulis		SSSAATTB
89v-90r a 91v-92r	Eram quasi agnus		SSSAATTB
92v-93r a 94v-95r	Una hora		SSSAATTB
95v-96r a 96v-97r	Seniores populi		SSSAATTB

Tabela 2 – Obras selecionadas para análise do volume V.V. A9/J 15.

De acordo com o índice e as notas originais, para a realização da cópia destas obras terão sido utilizados como fontes o *Liber Hebdomadae Sanctae* (manuscrito) e o *Officium Hebdomadae Sanctae* (Roma, 1585) que pertenceriam à Real Biblioteca de Música. Infelizmente o primeiro destes volumes não sobreviveu até aos nossos dias (Alvarenga 2011b).

1.2.2. Edição

Devido ao facto de nem todas as obras escolhidas para a realização desta dissertação se encontrarem editadas e publicadas, a primeira fase deste trabalho passou pela realização da sua edição, nomeadamente as obras da autoria de Manuel Soares, as Lamentações de Jeremias de Tomás Luís de Victoria com versos acrescentados por Manuel Soares, as duas Lamentações escritas por Fernando Almeida (para 4 vozes, com versos adicionados por Hieronymus Bezzi, e para 8 vozes) e ainda todos os Responsórios a 8 vozes para as Matinas de Quinta-feira Santa da autoria de Fernando de Almeida.

Por permitir a adaptação à linguagem moderna, procedendo-se ao registo de todas as alterações efetuadas e à identificação da/s fonte/s utilizada/s, a edição crítica permite vários destinatários, tanto músicos práticos como musicólogos, sendo este um dos objetivos desta edição. Apesar do interesse em conhecer o procedimento composicional dos compositores em estudo, o desenquadramento deste assunto no âmbito deste trabalho, em conjunto com a impossibilidade de acesso ou à inexistência de fontes autógrafas ou rascunhos, impedem a realização de edições genéticas e/ou abertas. Do exposto, o tipo de edição mais adequado ao cumprimento dos objetivos propostos é a edição crítica, razão pela qual foi esta a escolhida para a realização deste trabalho.

A edição crítica pretende investigar e apresentar o texto musical de forma modernizada com a maior proximidade possível da intenção original do compositor. Para atingir esse objetivo, uma edição deste tipo deve, sempre que possível, ser assente em várias fontes (Figueiredo 2013). Pelo facto de apenas se encontrar disponível uma única fonte para as obras em causa, não foi possível aplicar na edição elaborada o pressuposto de Figueiredo (2013).

Deste tipo de edição deverão fazer parte os seguintes passos: descrição da fonte, indicações para a prática, estudo do texto literário, *fac-similes*, material para a execução,

aspectos técnicos de editoração e comentário crítico (Figueiredo 2013; Azevedo Filho 2006). Todos estes passos serão apresentados ao longo do trabalho.

1.2.3. Análise

Para a realização da análise neste trabalho utilizaram-se as edições elaboradas na primeira fase deste trabalho através do método acima descrito, que integram o apêndice 3 desta dissertação, e a edição de Bruno Turner dos Responsórios do Ofício das Trevas da autoria de Victoria (Turner 1960).

Com o objetivo de analisar as diferentes obras em estudo da forma mais completa possível optou-se por uma metodologia de análise segmentada. Esta metodologia permite isolar diferentes questões e analisá-las em separado antes de se concluir acerca do todo. Para tal iniciou-se pela seleção e separação dos diversos constituintes de uma obra musical, tendo sido selecionados os seguintes 9 elementos distintos: contexto, texto literário e sua relação com a música, estrutura geral, modo, melodia, ritmo, harmonia, textura e outros elementos como registo e a escolha de vozes.

Cada obra selecionada foi analisada sob todos os elementos mencionados, de forma a permitir a comparação entre compositores e concluir acerca das características composicionais de cada um.

2. Liturgia Semana Santa²

De acordo com o calendário litúrgico, a Semana Santa é o período compreendido entre o Domingo de Ramos e o Domingo de Páscoa (*Bíblia Sagrada* 2009). Trata-se do período do ano de maior importância para a Igreja Católica, onde se celebra a morte e ressurreição de Cristo. Cada dia desta semana tem um ritual próprio, estando associados a partes da Paixão de Cristo, lembrando aos crentes os seus pontos principais (ver tabela 3). As diversas celebrações que ocorrem ao longo desta semana envolvem não só a participação dos membros do clero, como de todos os membros de uma comunidade, nos seus diversos níveis sociais (Kendrick 2014). Para além do Ofício Divino existem ações comunitárias como, por exemplo, procissões. Podem ocorrer algumas variações locais no calendário das celebrações.

SEMANA SANTA	QUARESMA	Domingo de Ramos	Entrada triunfal de Jesus em Jerusalém	Missa de Ramos
		Segunda-feira Santa	Prisão de Jesus	
		Terça-feira Santa	Sete dores de Nossa Senhora: memória do encontro de Jesus e Maria no caminho do Calvário	Penitência, cumprimento de promessas
		Quarta-feira Santa		Procissão da Senhora das Dores e do Senhor dos Passos Ofício das Trevas (ao fim do dia)
		Quinta-feira Santa (manhã)		Reunião do Bispo com o clero para a cerimónia do Crisma, onde são abençoados os Santos Óleos. Encerra a Quaresma
	TRIDUUM SACRUM	Quinta-feira Santa (noite)	Última Ceia Vigília ao Santíssimo	Lava-pés ou <i>mandatum</i> A igreja reveste-se de luto e tristeza, desnudam-se os altares e cobrem-se todas as imagens existentes no templo com panos de cor roxa.
		Sexta-feira Santa	Morte de Jesus	Liturgia da Palavra Oração Universal Adoração da Cruz Rito da comunhão
		Sábado de Aleluia	Dia da Espera	Vigília Pascal
		Domingo de Páscoa	Ressurreição	Missa Pascal

Tabela 3 – Semana Santa.

² Todos os aspetos referidos neste capítulo são relacionados com o *curso* secular do rito romano pós-tridentino.

Acerca do Ofício Divino durante este período, o ritual é tão longo e tão específico que justificou a existência de um livro separado descrevendo em pormenor todas as horas canónicas – o Ofício da Semana Santa (Mother M. Felicitas 1995). Durante a Idade Média a estrutura do ofício era relativamente semelhante por toda a Europa, no entanto os textos poderiam variar localmente até cerca de 1580. Desde cerca de 1500 os textos eram por vezes agrupados num único volume denominado *Officium Hebdomadae Sanctae*, que poderia ser manuscrito ou impresso, variando de acordo com o local e o período. Alguns anos mais tarde começaram a incluir-se edições impressas de música, frequentemente com os cânticos para a missa pascal também incluídos (Kendrick 2014).

Através do estudo das fontes produzidas ao longo dos séculos XVI e XVII na Península Ibérica, é possível constatar a grande vitalidade que as celebrações da Semana Santa mantiveram neste local. Observando-se a manutenção de uma prática monódica existente já desde o período medieval e cuja preservação é refletida nas novas fontes pós-tridentinas. É através do impulso na imprensa que ocorreu neste período que se preservaram muitas das melodias medievais, especialmente do canto litúrgico da Paixão e das Lamentações (Del Sol 2013).

2.1. Ofício Divino e as Horas Canónicas

O Ofício Divino, ou Liturgia das Horas como é denominado atualmente, consiste no conjunto de orações, louvores e ações de graças, realizadas no decorrer de cada dia da Igreja Católica Romana (Steiner e Falconer 2001). A origem da realização destas orações remonta aos cristãos primitivos, altura em que seriam realizadas em privado, pelos Apóstolos e seus convertidos. Após Constantino professar o Cristianismo, estas orações passaram a ter um carácter público e desde aí foram sofrendo alterações, destacando-se as realizadas pelos Concílios da Igreja Católica mais notórios: o de Trento e o Vaticano II. Os Concílios introduziram alterações tanto na estrutura do todo como nas diferentes partes que o constituem, como nos textos e cerimonial a realizar em cada hora canónica, com vista à adaptação do rito às diversas circunstâncias (Steiner e Falconer 2001; Quigley 2003).

Inicialmente, os textos existentes desde tempos apostólicos foram reunidos em vários livros distintos de acordo com a sua tipologia, criando-se assim o Saltério, o Lecionário, o Homiliário, o Antifonário, o Hinário, o Colectário e o martirológio (Quigley

2003). Mais tarde, com o aumento da devoção privada, o Papa Gregório VII, em meados do séc. XI, organiza todos os textos referidos anteriormente num único volume que apesar do seu avultado tamanho, recebe o nome de Breviário. Este contém os Hinos, Salmos, Cânticos, Lições e outros textos, Antífonas, Versos, Respostas e Orações, organizados pelas diferentes fases do ano e Horas Canónicas, facilitando assim a realização do Ofício (Newman 1836; Huglo 2001).

O Ofício Divino durante o período medieval e pós-tridentino era composto por 8 Horas Canónicas diárias, Matinas, Laudes, Prima, Terça, Sexta, Nôa, Vésperas e Completas. Destas, as Matinas, Laudes, Vésperas e Completas são as Horas Maiores e as restantes as Horas Menores (Campbell 1995; Steiner e Falconer 2001). As Horas Maiores correspondem àquelas que são celebradas nos dois polos principais do dia, o amanhecer e o anoitecer, razão pela qual são consideradas de maior importância. As Horas Menores são consideradas as horas comuns, sendo responsáveis pelo assinalar da passagem do tempo ao longo do dia (Bradshaw 1981). Várias vezes a Igreja considera as Matinas e as Laudes um único ofício, transformando o total de horas canónicas em 7 e não 8. O número 7 é de especial importância para a Igreja Católica e várias razões têm sido dadas para tal, entre elas estão os 7 dias da Criação, as 7 petições do Pai Nosso, os 7 dons do Espírito Santo, etc. (Quigley 2003).

Tracts for the Times, um conjunto de publicações realizadas em meados do séc. XIX pelos membros do English Oxford Movement, propõe uma ligação entre as 7 Horas Canónicas e as 7 fases da vida do Homem, refletindo-as num ciclo diário, como se observa na tabela 4 (Newman 1836).

Hora Canónica	Fase do dia	Fase da vida	Vida de Cristo
Matinas	Madrugada	Vida pré-natal	Nascimento e Ressurreição
Laudes	Amanhecer	Início da infância	
Prima	Manhã	Juventude	Julgamento por Pilatos
Terça	Meio-dia	Auge da vida	Açoitamento
Sexta	Tarde	Idade madura	Crucificação
Nôa	Entardecer	Meia-idade	Morte
Vésperas	Pôr-do-sol	Terceira idade	Descida da Cruz
Completas	Noite	Morte	Agonia no Jardim

Tabela 4 – Horas Canónicas e sua relação com as fases do dia e da vida do Homem (Quigley 2003; Newman 1836).

2.2. *Triduum Sacrum* ou Tríduo Pascal

Os três dias centrais da Semana Santa correspondem ao período denominado por *Triduum Sacrum* ou Tríduo Pascal, sendo eles a Quinta-feira Santa, Sexta-feira Santa e Sábado de Aleluia. Nestes dias, a intensidade das celebrações é superior à de qualquer outro dia do ano litúrgico (Mother M. Felicitas 1995; Kendrick 2014).

Com o objetivo de fazer reviver a Paixão de Cristo, o Ofício das Trevas, caracterizado por um rico simbolismo e por ter uma cenografia fortemente alusiva, era o ritual da Semana Santa seguido com maior devoção por parte dos fiéis (Baroncini 2005). O Ofício das Trevas, ou *Tenebrae* é composto pelas Matinas e Laudas do *Triduum* e recebe o seu nome devido à escuridão que restava no fim do serviço, resultante da extinção do fogo das velas ao longo do seu decurso. Antes da realização das Horas, o altar é despido de todas as paramentarias e é colocado, em cada um dos dias, um grande candelabro triangular com 15 velas acesas, apagando-se uma a uma sucessivamente no final de cada salmo, restando apenas a vela central e mais alta representando Cristo. Na Península Ibérica, a alfaia utilizada para apagar as velas recebeu o nome de “Mão de Judas”. No fim da celebração das Horas, quando se chega ao *Benedictus*, apagam-se todas as luzes da Igreja, restando apenas esta vela no meio da escuridão (Mother M. Felicitas 1995; Kendrick 2014; Solesmes 1961).

Durante o *Triduum*, a chamada para a oração não era realizada com o som dos sinos sendo este substituído pelo som de varas de madeira a bater até às Vésperas do Sábado de Aleluia (Kendrick 2014). Este silêncio por parte dos sinos é uma forma de demonstrar o luto durante o tempo de Paixão (Sebastian, Luís 2008).

A estrutura geral das Horas Canónicas sofre algumas alterações neste período, sendo cada Hora reduzida à sua estrutura mais elementar, retirando-se os hinos. No entanto observa-se um enriquecimento musical significativo, sendo nestes dias as antífonas e os salmos cantados em vez de recitados, como sucedia durante o resto do ano litúrgico desde cerca de 1600. As Horas Menores também são reduzidas ao essencial, permanecendo apenas os salmos, sem antífonas com exceção das Vésperas e algumas orações (Mother M. Felicitas 1995). Em todas as Horas até às Vésperas de Sábado de Aleluia inclusive, o *Gloria Patri* é omitido nos responsórios e no final de cada salmo e nas Matinas e Laudes dos 3 dias, assim como nas Vésperas de Sábado. Durante

o *Triduum*, o Ofício começa diretamente com a primeira antífona e estas deverão ser dobradas (Solesmes 1961).

Uma característica que une estes dias é o serviço da manhã. Este contém as Matinas e as Laudes (Mother M. Felicitas 1995), com estrutura igual nestes dias: 14 salmos no total, antífonas e responsórios. Durante a repetição da última antífona das Laudes, o candelabro, então com apenas uma vela acesa, era removido da Igreja restando apenas a escuridão completa. Neste ambiente, quando terminavam as Laudes, todos os presentes faziam um barulho grande, muitas vezes com a utilização de paus ou matracas que ecoariam por todo o espaço. A este som que desempenharia um papel central na dramaturgia simbólica da Semana Santa, deu-se o nome de *Strepitus*. A ele foram associados vários significados alegóricos: ao terramoto que ocorreu enquanto Cristo estava na cruz, à dispersão dos Apóstolos, e à escavação enquanto estavam no palácio de Pilatos. O *strepitus* representa o oposto da complexa polifonia que se ouviu ao longo do serviço, é um som coletivo, desorganizado e sem conteúdo verbal (Kendrick 2014).

Apesar destas características comuns a todos os dias do *Triduum*, cada um deles é único. À Missa da Quinta-feira Santa estão associadas a Última Ceia, a instituição da Eucaristia e a cerimónia do *Mandatum*, ou lava-pés. Durante a Sexta-feira Santa o foco central é a Paixão e Crucificação de Cristo, enquanto que ao Sábado de Aleluia não está associada nenhuma grande liturgia entre o Ofício das Trevas e a Vigília Pascal, correspondendo a um período de espera (Mother M. Felicitas 1995).

As Matinas e as Laudes destes dias não podem ser antecipadas para a tarde da Quarta-feira Santa exceto nas Igrejas onde se celebra a Missa dos Santos Óleos na manhã da Quinta-feira Santa, contrariamente à prática que se pode realizar noutras épocas do ano (Solesmes 1961).

2.3. Matinas de Quinta-feira Santa

No *Triduum* a duração das Matinas era de cerca de 3 horas (Nery e Castro 1991), e era composta por 3 noturnos. Cada noturno é uma unidade estrutural idêntica, contendo cada um 3 antífonas, 3 salmos, 3 leituras e 3 responsórios, terminando com um Pai Nosso rezado em silêncio. Os textos das lições do primeiro noturno eram versos retirados de um dos capítulos das Lamentações de Jeremias. Cada uma destas lições

termina com um verso não proveniente das escrituras: “*Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*”. A primeira leitura de cada dia tinha um título e era geralmente colocada em música, para a Quinta-feira Santa era “*Incipit lamentatio Jeremiae prophetae*” e para Sexta-feira Santa e Sábado, “*De lamentatio Jeremiae prophetae*”. Na tabela 5 apresenta-se a estrutura com os textos de cada parte para as Matinas da Quinta-feira Santa.

Estrutura Matinas 5ª feira santa	
1º Noturno	
Antífona	<i>Zelus domus tuae</i>
Salmo	Salmo 68
Antífona	<i>Zelus domus tuae</i>
Antífona	<i>Avertantur retrorsum</i>
Salmo	Salmo 69
Antífona	<i>Avertantur retrorsum</i>
Antífona	<i>Deus meus</i>
Salmo	Salmo 70
Antífona	<i>Deus meus</i>
Versículo + Pai Nosso (em silêncio)	Tuam et salva me
Lição I	<i>Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae</i>
Responsório	<i>In Monte Oliveti</i>
Lição II	<i>Et egressus est a filia Sion</i>
Responsório	<i>Tristis est anima mea</i>
Lição III	<i>Manum suam misit hóstias</i>
Responsório	<i>Ecce vidimus</i>
Pai Nosso (em silêncio)	
2º Noturno	
Antífona	<i>Liberavit dominus</i>
Salmo	Salmo 71
Antífona	<i>Liberavit dominus</i>
Antífona	<i>Cogitaverunt impii</i>
Salmo	Salmo 72
Antífona	<i>Cogitaverunt impii</i>
Antífona	<i>Exurge domine</i>
Salmo	Salmo 73
Antífona	<i>Exurge domine</i>
Versículo + Pai Nosso (em silêncio)	<i>Deus meus eripe me de manu peccatoris</i>
Lição IV (sem música)	<i>Exaudi deus</i>
Responsório	<i>Amicus meus</i>
Lição V (sem música)	<i>Utinam ergo</i>
Responsório	<i>Judas mercator</i>
Lição VI (sem música)	<i>Quoniam vidi</i>
Responsório	<i>Unus ex discipulis</i>

Pai Nosso (em silêncio)	
3º Noturno	
Antífona	<i>Dixi iniquis</i>
Salmo	Salmo 74
Antífona	<i>Dixi iniquis</i>
Antífona	<i>Terra tremuit</i>
Salmo	Salmo 75
Antífona	<i>Terra tremuit</i>
Antífona	<i>In die tribulationis</i>
Salmo	Salmo 76
Antífona	<i>In die tribulationis</i>
Versículo + Pai Nosso (em silêncio)	<i>Exurge domine</i>
Lição VII (sem música)	<i>Hoc autem praecipio</i>
Responsório	<i>Eram quasi agnus</i>
Lição VIII (sem música)	<i>Ego enim accepi a Domino</i>
Responsório	<i>Una hora</i>
Lição IX (sem música)	<i>Itaque quicumque</i>
Responsório	<i>Seniores populi</i>
Pai Nosso (em silêncio)	

Tabela 5 – Estrutura das Matinas de Quinta-feira Santa com os respectivos textos (Kendrick 2014; Solesmes 1961).

Ao longo da Idade Média, a escolha exata dos versos das Lamentações para a leitura do primeiro noturno variou localmente, como é visível tanto em breviários como em partituras. A 9 de Julho de 1568, Pio V promulga a nova edição do Breviário pela bula *Quod a nobis* (Oliveira 1963), porém algumas opções deste breviário foram suplantadas poucos anos mais tarde. Em 1572, foi emitido por Roma um texto único para o *Officium Hebdomadae Sanctae* incluído no novo Ofício e no Missal de 1570. O sucesso deste texto único é visível em Roma e em Espanha, desde meados de 1570, após a aceitação pela corte espanhola dos novos livros romanos, através da concordância textual existente no repertório musical destes locais, demonstrando a seleção dos mesmos versos. No entanto, no resto da Europa a seleção do texto prossegue com a sua tradição oral e local. A primeira grande conformidade na escolha dos textos apenas se observa a partir de 1600, após a edição de 3 volumes de G. M. Asola do Ofício da Semana Santa em 1583/84. Esta contém versos do primeiro capítulo das Lamentações de Jeremias para as lições de Quinta-feira Santa, dos capítulos 2 e 3 para Sexta-feira Santa e dos capítulos 3, 4 e 5 para Sábado de Aleluia. O texto das Lamentações é escrito em acróstico sendo gerado através das 22 letras do alfabeto hebraico. Na maioria do repertório musical com estes textos, as letras iniciais permanecem não traduzidas (Kendrick 2014). Em meados do séc. XVI, a

entoação polifônica das Lamentações apresenta características estilísticas próprias e bem definidas, tais como: andamento silábico, inspiração declamatória e uma condução das vozes essencialmente homorrítmica (Baroncini 2005).

2.4. Responsórios

Como se pode observar na tabela 5, os Responsórios são uma das formas maioritárias presentes nas Matinas do Ofício das Trevas, surgindo um total de 9 Responsórios organizados em grupos de 3 nos diferentes noturnos que constituem as Matinas. Existem cerca de 1000 Responsórios no Breviário, sendo uma das formas mais numerosas neste livro, ultrapassados apenas pelo número de Antífonas (Cutter et al. 2001).

A primeira referência ao uso do termo *responsorium* data do séc. IV sendo relatado que um solista cantaria versos de salmos que por sua vez seriam respondidos pela congregação que cantava um refrão ou resposta (Helsen 2008). Desde aí várias alterações têm ocorrido ao longo dos tempos, principalmente no que toca à parte a interpretar por cada grupo, por exemplo, se seria cantado um verso pelo solista que seria repetido pela congregação, ou se o solista cantava vários versos e só após seria cantada a resposta, ou ainda se cada grupo era responsável por distintos grupos de versos (Helsen 2008). A forma que hoje é conhecida como responsório pode ser brevemente definida como uma forma musical sacra onde há um grupo mais pequeno ou um cantor, responsável por cantar o verso e outro grupo, de maiores dimensões que responde ao primeiro cantando o refrão (Cutter et al. 2001).

Na tradição católica ocidental os responsórios normalmente seguem as leituras durante as cerimónias do Ofício Divino, com o objetivo de refletir sobre ou responder ao texto da leitura à qual se segue, sublinhando a sua importância (Helsen 2008).

A estrutura e texto dos Responsórios que seguem cada uma das nove lições do *Triduum* manteve-se bastante estável ao longo dos tempos (Kendrick 2014). Os textos dos Responsórios do Ofício provêm de três fontes principais: o livro dos Salmos, os restantes livros da Bíblia e textos não-bíblicos, como poesia, sermões e registos das vidas dos santos. Dentre estes, aqueles que são utilizados durante o tempo da Paixão são

retirados dos livros de Jó, Jeremias e Sabedoria, sendo as lições deste tempo retiradas quase inteiramente do livro de Jeremias (Helsen 2008).

Os textos dos Responsórios para cada dia do ano litúrgico encontram-se fixados no Breviário e são os seguintes para os 3 dias do *Triduum Sacrum*:

	Quinta-feira Santa	Sexta-feira Santa	Sábado de Aleluia
1	In monte Oliveti	Omnes amici mei	Sicut ovis
2	Tristis est	Velum templi	Jerusalem surge
3	Ecce, vidimus eum	Vinea mea electa	Plange quasi virgo
4	Amicus meus	Tamquam ad latronem	Recessit pastor noster
5	Judas Mercator	Tenebrae factae sunt	O vos omnes
6	Unus ex discipulis	Animam meam dilectam	Ecce quomodo moritur
7	Eram quasi Agnus	Tradiderunt me	Astiterunt reges terras
8	Una hora	Jesus tradidit impius	Aestimatus sum
9	Seniores populi	Caligaverunt oculi mei	Sepulto Domino

Tabela 6 – Responsórios para cada dia do Triduum Sacrum, a sombreado estão os últimos responsórios de cada noturno.

Os Grandes Responsórios apresentam uma melodia maior e mais ornamentada, e são interpretados nas Matinas, nas Vésperas de dias festivos e durante as procissões. Os Responsórios Breves são recitados a seguir às leituras de todos os outros ofícios (The Editors of Encyclopaedia Britannica 2018). Os Grandes Responsórios são constituídos por três partes: o responso, o *repetendum* e o verso (Samuel Rubio 1974). No decorrer da História existiram várias versões da estrutura dos responsórios, variando esta tanto localmente como dentro do próprio ano litúrgico. Porém, em geral todos os responsórios em cada Noturno, com exceção do último, seguem a seguinte forma: *responso/repetendum/verso/repetendum* (ABCB). Ao último Responsório de cada noturno (3, 6 e 9) é acrescentada a doxologia, ficando cada um deles com um repetição completa, resultando na seguinte estrutura: *responso/repetendum/verso/repetendum/responso/repetendum* (ABCBAB) (Kendrick 2014). Normalmente, o responso e o *repetendum* estão escritos com uma polifonia mais simples, quase homofónica, contrariamente ao verso que apresenta uma escrita integralmente polifónico-imitativa. Regra geral o verso está escrito para menos vozes e é destinado a

solistas, enquanto o resto do Responsório é interpretado pelo coro inteiro (Samuel Rubio 1974).

O período entre 1550 e 1650 foi prolífero na publicação de conjuntos completos de Responsórios tanto para o Natal como para os serviços do Ofício das Trevas. No século XVI, após a publicação do primeiro conjunto de 27 Responsórios das Trevas, da autoria de Paolo Animuccia, em cerca de 1555, assistiu-se à publicação de mais de 100 conjuntos, maioritariamente da autoria de compositores italianos e para coro *a cappella*, tal como acontecia na Capela Sistina. Entre os conjuntos mais conhecidos deste período encontra-se o de Tomás Luis de Victoria, que no entanto apenas compôs para os textos do segundo e terceiro noturnos de cada dia, e para as Lamentações do primeiro noturno (Cutter et al. 2001).

2.5. Música durante o *Tenebrae*

Desde o início da Quaresma que se observam diferenças na música em comparação com os outros períodos do Ano Litúrgico, em especial durante a Missa. Esta torna-se mais complexa e tensa, tensão essa que se vai acumulando até ao seu auge durante o *Triduum*. O canto permite uma união perfeita entre texto e música, permitindo experienciar melhor a progressão da Paixão, morte e ressurreição de Cristo, transmitindo as sensações deste período litúrgico (Mother M. Felicitas 1995). Segundo Baroncini, até final do séc. XVI, o uso de instrumentos, inclusive do órgão, durante a liturgia da Semana Santa e em especial no Ofício das Trevas, era estranho devido ao carácter triste e penitencial desta Semana. No âmbito da liturgia do *Triduum*, a utilização do órgão apenas era permitida na missa de Quinta-feira Santa e na missa de Sábado (Baroncini 2005).

Existem alguns testemunhos do séc. XVI acerca do papel da música durante no ritual do *Tenebrae*. Neles, as opiniões acerca da importância da música divergem significativamente, Benedetto Guidi, em 1564, afirma que numa cidade em Itália a polifonia foi interpretada com demasiada ornamentação causando uma cacofonia tão grande que desviava a música da sua função, tornando-a desadequada para estes dias santos (Kendrick 2014). Outros relatos acerca da vida a bordo da carreira da Índia sublinham a importância da realização de todas as cerimónias religiosas, havendo registos que relatam a realização de procissões no apertado espaço do convés, assim

como a celebração de todos os momentos do Ofício, em especial os da Semana Santa devido ao seu profundo significado espiritual. Na Quinta-feira Santa cantavam-se as lamentações e todos os ofícios, realizava-se a cerimónia do lava-pés e à noite relembavam a Paixão de Cristo (Domingues e Guerreiro 1988). Como Fernando de Alcaraz escreveu, um candelabro foi feito e colocado no centro da nau, as Lamentações foram cantadas em polifonia “como se o navio fosse uma catedral” (Kendrick 2014, p. 9), referindo que a música teve a capacidade de transformar o espaço e de os levar numa viagem espiritual (Kendrick 2014). Um testemunho um pouco diferente surge em 1552, escrito por Pier Paolo Vergoglio, um polémico protestante e ex-bispo católico, que critica não só o ritual do *Tenebrae*, como toda a justificação para os atos que se realizavam durante a celebração (Vergerio 1552).

Apesar das diferentes opiniões acerca do ritual do *Tenebrae*, todos enfatizam o facto de esta experiência não ser exclusiva de uma elite, contando com a participação de toda a sociedade. Para além das expressões puramente estéticas, os textos, sons e ações do *Tenebrae* eram cruciais na re-encenação da Paixão, sublinhando a teatralidade das Horas. Acima de tudo a interpretação musical durante o Ofício era crucial para a experiência da Semana Santa inteira, fazendo com que o serviço tivesse um impacto real em toda a comunidade participativa. Esta importância levou à produção de repertório escrito ao longo do séc. XVI, com o objetivo de fornecer ao Ofício a polifonia certa para a ocasião (Kendrick 2014).

2.6. Concílio de Trento e a Música

O Concílio de Trento decorreu em várias sessões entre os anos de 1545 e 1563, pouco antes da composição das peças em estudo neste trabalho e trouxe significativas alterações na liturgia cristã católica como resposta ao movimento protestante que se estava a verificar no norte e centro da Europa (The Editors of Encyclopaedia Britannica 2017). Estas alterações refletiram-se em vários aspetos da prática religiosa católica e a música não foi uma exceção (Fellerer 1953; Monson 2002; León 2012).

Vários autores referem que o Concílio proibiu o uso de certas práticas musicais, no entanto segundo León e Monson, existem algumas interpretações erróneas realizadas a partir de diversos documentos relacionados com o Concílio (Monson 2002; León 2012). De facto, o Concílio de Trento não legislou diretamente acerca da música.

As poucas referências que surgem acerca do assunto estão sempre vinculadas ao culto, tendo os aspetos musicais um papel muito secundário (Monson 2002; Cardoso 1991; Fellerer 1953; León 2012). As questões relacionadas com a música foram maioritariamente reguladas nos concílios regionais, realizados localmente após a aceitação das reformas pelo monarca (Fellerer 1953; León 2012). O Concílio emitiu apenas alguns princípios gerais que todos deveriam seguir acerca do âmbito da música sacra (Fellerer 1953). Segundo León, as únicas indicações conciliares acerca da música foram as seguintes: afastar do templo aquelas músicas em que se misturam coisas impuras e lascivas; deve-se adorar o Senhor com hinos e cânticos em Seu nome, de maneira distinta e devota. Para além destas duas indicações surge apenas uma menção ao procedimento e postura do coro durante as celebrações (León 2012).

Os concílios regionais tinham em vista a adaptação e aplicação das novas normas em todas as dioceses. Filipe II de Espanha, I de Portugal, em 1564, através de uma cédula real, aceita plenamente as alterações propostas pelo Concílio, tendo sido iniciados os concílios regionais no ano seguinte (León 2012). Como o papel da música nunca foi legislado concretamente pelo Concílio, os concílios regionais trataram esta questão de forma desigual. Na realidade, poucos foram os concílios que legislaram acerca do modo de interpretar a música durante o ofício. No território que hoje corresponde a Espanha, surge apenas uma breve referência a esta questão no Concílio de Toledo, afirmando que o canto deve ser inteligível (León 2012). Curiosamente, este ponto nunca foi legislado e não surge, portanto, nos documentos oficiais do Concílio de Trento. A referência à inteligibilidade do texto surge nas “actas” escritas pelo cardeal Paleotti dos anos 1562 e 1563, que contêm as discussões e acordos prévios mas não os decretos conciliares (Monson 2002; León 2012). Não há portanto nada que obrigue ou oriente os compositores a modificar a sua forma de escrita, resultando na prolongação do uso do estilo contrapontístico que se vinha a praticar desde os tempos de Josquin (León 2012). Houve uma alteração sim, mas nas fontes textuais a que os polifonistas recorreriam daí em diante, devido à revisão que foi feita do Breviário e do Missal romano, em 1568 e 1570, respetivamente. No entanto, apesar de não haver legislação sobre a música, alguns compositores modificaram a sua forma de escrita, tentando torná-la mais inteligível. Em Itália, um estilo com maior incidência na homofonia para a música sacra chegou a ser assumido por alguns dos compositores e a ser denominado como estilo

tridentino. É de sublinhar que este estilo correspondia mais ao espírito do concílio do que às suas resoluções. Apesar deste grau de aceitação na península itálica, provavelmente devido à proximidade com as considerações do concílio que circulariam no país, na península ibérica continuava a praticar-se o estilo contrapontístico utilizado até então. Em Espanha, Tomás Luis de Victoria é o único que, pelo seu contacto direto com a técnica homofónica no período que permaneceu em Itália, escreveu algumas obras neste estilo, no entanto, em Espanha manteve-se o estilo *josquiniano* até finais do séc. XVI, apesar de Victoria ter trazido algumas destas técnicas (León 2012).

2.7. Prática da Capela Real e da Capela Ducal

A Capela Real celebrava diariamente a Missa, com diferentes graus de solenidade, variando a sua duração entre meia hora e uma hora e meia conforme fosse entoada ou inteiramente cantada (Nery e Castro 1991). De igual modo era celebrado o Ofício Divino na sua totalidade durante o ano litúrgico. Grande parte destas cerimónias eram apenas recitadas, sem música e sem a presença do monarca. No entanto, de acordo com Costa-Gomes (2009), o monarca deveria assistir ao máximo possível das cerimónias do Ofício, devendo idealmente assistir a uma Hora Canónica por dia (Costa-Gomes 2009).

De acordo com o Livro da Cartuxa, inventário detalhado das cerimónias de grande pompa no tempo de D. Duarte, que não sofreu grandes alterações até ao início do séc. XVII, a Semana Santa, devido ao seu profundo significado no coração da liturgia implicava uma absorção total da Capela Real (Nery e Castro 1991). Este era um período muito intenso do ano em que era esperado que o Rei participasse em todas as cerimónias (Costa-Gomes 2009; Nelson 2000). Em Portugal, o Rei deveria participar na cerimónia da Deposição de Cristo que consistia no enterro de uma hóstia consagrada (Costa-Gomes 2009). Esta celebração tomou uma forma particular em Portugal, onde se generalizou, em contraste com a vizinha Espanha.³ A cerimónia da Deposição de Cristo não surge nem na tradição Romana nem na Moçárabe pois, de acordo com a primeira

³ Acerca da cerimónia da Deposição de Cristo, Solange Corbin publica um livro em 1960 onde apresenta as diferentes características desta celebração nos países onde esta se realiza, assim como as relações e influências entre as várias variantes que este rito pode assumir. Corbin, Solange. 1960. *La déposition liturgique du Christe au Vendredi Saint. Sa place dans l'histoire des rites et du theatre religieux (Analyse de documents portugais)*. Paris-Lisboa: Les Belles Lettres – Bertrand.

não deveria haver nenhuma hóstia consagrada na Igreja entre Sexta-feira Santa e Domingo de Páscoa (Costa-Gomes 2009). No entanto era possível a utilização de uma hóstia que tivesse sido consagrada antes da Sexta-feira Santa.

No “Cerimonial da Capela Real” (2008) pertencente a D. Maria de Portugal, Princesa de Parma, encontra-se uma descrição detalhada do comportamento da corte e dos deveres de cada participante nas cerimónias religiosas. Entre elas encontra-se a descrição do “Officio das trevas”, confirmando todos os momentos da cerimónia acima descritos, variando apenas em alguns aspetos, nomeadamente no momento do apagar das velas do candelabro, que era efetuado apenas no fim do serviço, a seguir a cada verso da última antífona das Laudes. A descrição presente neste cerimonial é tão detalhada que refere a ordem pela qual devem ser apagadas as velas, iniciando-se com a vela do lado do evangelho, seguida da vela do lado da epístola, repetindo-se sucessivamente até restar apenas a vela central, como referido anteriormente (Cardoso 2008).

Em Vila Viçosa, observando os estatutos da Capela Ducal de S. Jerónimo encontra-se expresso o desejo do Duque de que sejam realizados diariamente todos os Ofícios Divinos e todas as Horas Canónicas, definindo que os ofícios da manhã deverão ter início pelas seis e os da tarde pelas três, durante o período do horário de verão, e que durante o inverno deverão começar às sete da manhã e às duas da tarde. Nos dias festivos, quando fosse necessário cantar as Matinas, estas deveriam começar uma hora antes do ordinário, ou no dia anterior depois das Vésperas (Sousa 1739).

“ [...] em os dias de matinas cantadas avendo no choro doze Capellães cantarsehão as ditas matinas, e avendo menos de doze, não se cantarão, salvo em matinas do natal, e dos três dias da semana Sancta, e de paschoa da Resçurrejção, e de Penthecoste, e de S. Hieronymo nos quaes dias sempre se cantarão matinas com qualquer capellães que ouver ainda que sejam menos de doze.” (Sousa 1739, v. 4, pp. 576-577).

A importância da celebração das matinas durante o *Triduum Sacrum*, entre outros dias festivos também importantes para a Casa Ducal, é refletida nos Estatutos da Capela Ducal através da obrigatoriedade de cantar o Ofício, como se pode ler na citação acima. O número de capelães em conjunto com o número de partes que se encontram nas partituras em estudo, a 4 ou 8 vozes, indicam que cantariam mais do que um cantor

por parte, podendo naturalmente a distribuição das vozes alterar-se conforme os capelães disponíveis em cada data.

3. Vila Viçosa

Vila Viçosa é uma pequena vila do interior alentejano, sede do ducado de Bragança desde 1461, quando D. Fernando, 2º Duque de Bragança, sucede o seu pai. A primeira casa desta família situava-se no primitivo Paço do Castelo de Vila Viçosa e é apenas em 1501 por ordem de D. Jaime, 4º duque de Bragança, que se inicia a construção do atual Paço Ducal situado no Terreiro do Paço de Vila Viçosa (Nelson 1996; Segade 2012).

3.1. Casa de Bragança

A fundação da Casa de Bragança deve-se à celebração de um casamento, em novembro de 1401, entre D. Afonso, filho natural de D. João I, Mestre de Avis, com D. Beatriz Pereira, filha de D. Nuno Álvares Pereira. D. Nuno recebera pelos serviços a D. João I prestados durante as campanhas de independência de Castela, vários senhorios de terras, tendo um considerável número destes terrenos entrado no dote do casamento de sua filha, nomeadamente *“todas as villas e castellos que possuía nas províncias de Entre Douro e Minho e Trás-os-Montes, como Barcellos, Chaves, Vila do Conde, etc.”* (Espanca 1892, p. 143). D. João I atribuiu a seu filho, D. Afonso, as honras de Conselheiro de Estado, legitimando-o. A 28 de Junho de 1451, o título de Duque de Bragança é-lhe dado pelo regente D. Pedro, pondo-o assim a par dos restantes irmãos legítimos (Espanca 1892).

Em 1422, D. Fernando I, 2º Duque de Bragança, recebe de seu avô materno, vários senhorios do Sul do país, como Estremoz, Arraiolos, Montemor, Évoramonte, Vila Viçosa, Monsaraz, Portel, Beja, Borba, entre outros (Espanca 1892). Os Duques de Bragança tornam-se assim nos Duques mais poderosos de Portugal devido ao seu extenso território.

D. Fernando II, 3º Duque de Bragança, teve uma vida um pouco mais conturbada que a dos seus antecessores. Casou com D. Leonor de Menezes, filha do conde de Viana e de Vila Real, e enviuvou apenas passados 4 anos, sem descendência. Em 1472, D. Fernando casa com D. Isabel, sobrinha do Rei de Portugal, o que permitiu uma maior proximidade da Casa de Bragança com a Casa Real (Espanca 1892). Tal levou ao confronto dos poderes da Casa Real com os da Casa Ducal, resultando na execução de D. Fernando, a mando de el-Rei D. João II, a 20 de junho de 1483. Após este

acontecimento, D. Jaime, futuro Duque de Bragança, com apenas 4 anos de idade foi levado para Castela entregue aos cuidados da Rainha D. Isabel (Alegria 1983).

Com a morte de D. João II em 1495, D. Jaime regressa a Portugal e instala-se na alcáçova do Castelo da sua família em Vila Viçosa em 1497. D. Jaime considerou que o castelo não seria o local ideal para a realização de todas as responsabilidades sociais que faziam respeito à sua família, dando início à construção do atual Paço Ducal (Alegria 1983). As obras iniciaram-se pela Capela e claustro, zonas consideradas as mais necessárias pelo duque e que serviriam de estrutura para a residência (Alegria 1983; Segade 2012). Deste período datam também as atuais salas de armaria. O Palácio apenas foi aumentado em 1535, quando o 5º Duque, D. Teodósio I, manda construir a imponente fachada que hoje conhecemos (Serrão 2015).

3.2. Duques de Bragança e a música

A atividade dos primeiros três Duques de Bragança focou-se essencialmente em ações de carácter político, de estabelecimento do poder e asseguramento dos territórios que pertenciam à Casa Ducal. Nesta fase não foi realizada nenhuma ação de especial destaque em relação à música (Freitas Branco 1952). Apenas mais tarde, D. Jaime, 4º duque de Bragança, para além de ter sido o responsável pela criação do Palácio Ducal em Vila Viçosa conseguiu ainda organizar a vida musical do mesmo, tanto a religiosa como a profana, tendo determinado cantores e instrumentistas e assinalando todos os ordenados e rendas (Freitas Branco 1952). Um fator que contribuiu grandemente para o desenvolvimento da música no Paço Ducal foi a nomeação, por parte de D. Jaime, de Diogo Sigeo, original de Toledo e que à época se encontrava em Évora, como preceptor do seu filho primogénito, D. Teodósio I. O cultivo das artes no interior do Palácio prosseguiu no tempo de D. Teodósio I, período em que havia no Palácio Ducal lições de leitura, escrita, gramática, música e dança, tendo chegado a haver um corpo de bailarinos (Freitas Branco 1952). Diogo Sigeo, após a sucessão de D. Jaime pelo seu filho, permaneceu na corte ducal e orientou a educação do filho do novo duque, D. João I. Este último, manteve a tradição intelectual e artística, tendo contratado os melhores músicos para servir no Palácio. O gosto pelas artes e em especial pela música continuou na vida dos duques de Bragança. D. Teodósio II, 7º duque de Bragança, pai de D. João II, futuro Rei D. João IV, foi um grande impulsionador da música e do seu ensino.

D. Teodósio II começou a coleção de música que mais tarde foi continuada pelo seu filho e foi o responsável pela fundação do Colégio dos Reis. De forma a estimular o estudo musical de D. João IV, o seu pai colocou como seu colega um dos melhores alunos do Colégio dos Reis que tinha praticamente a mesma idade, João Lourenço Rebelo. No seu testamento, D. Teodósio II afirma que a melhor coisa que deixa ao seu filho é a sua Capela (Nelson 1996; Segade 2012). Para além da Capela, D. Teodósio deixa-lhe também o primeiro núcleo bibliográfico musical que iria ser a base da grande Biblioteca de Música de D. João IV. Antes de D. João subir ao trono há registo de mais de 300 pessoas empregadas no Palácio, destas contam-se mais de 100 músicos entre 1583 e 1626, mais do que qualquer catedral do país (Nelson 1996). Depois de D. João IV, o primeiro rei a assinalar o seu gosto pela música foi D. João V, que foi responsável pela fundação da escola de música do Seminário Patriarcal de Lisboa, iniciou a construção da Ópera do Tejo, enviou os primeiros compositores pensionistas para Itália, deu proteção às representações de ópera e contratou o compositor Domenico Scarlatti. Nenhuma outra atividade cultural tanto prendeu o sentimento e inteligência dos príncipes da casa como a música (Freitas Branco 1952).

3.3. Capela de S. Jerónimo

Para cumprir o objetivo de D. Jaime de ter a sua capela, a título privado, que permitisse o cumprimento dos preceitos da Igreja sem ter que recorrer à paróquia local, era necessária a respetiva autorização do Papa (Alegria 1983). É a 10 de Junho de 1505, através de uma bula papal, que se concede ao Duque D. Jaime, à sua mãe e à sua mulher a possibilidade de terem o seu próprio corpo de capelães, responsáveis pela celebração da missa e pelo canto das Horas Canónicas (Alegria 1983; Segade 2012). Formou-se assim, em colegiada, a Capela Ducal de S. Jerónimo, orago escolhido por D. Jaime (Alegria 1983). Neste período, dadas as características humanas da Capela pensa-se que a música praticada seria unicamente o cantochão (Alegria 1983).

D. Teodósio herda a Capela Ducal aquando da morte de seu pai em novembro de 1532 e emite um pedido formal ao Papa que o autorizasse a erigir canonicamente a Capela, não a título de devoção como estava, mas a valer para sempre. Em 1534, é emitido um Breve papal a autorizar à Capela Ducal a posse de todos os privilégios, isenções e obrigações, segundo o Direito Canónico vigente (Alegria 1983).

O duque encarregou-se então de valorizar a sua capela procedendo à contratação de diversas pessoas necessárias ao seu funcionamento. Segundo uma Memória da Família, existiram neste período um total de 43 pessoas diretamente associadas ao trabalho na Capela, destacando-se o grupo de 27 cantores (Alegria 1983). Este número de intervenientes aponta para os inícios da utilização do canto d'órgão durante as celebrações. Até então todos os custos associados à manutenção da Capela seriam assegurados pela generosidade dos próprios Duques e eventuais ofertas, mas com o crescimento da Capela reconheceu-se que tais custos não poderiam ser suportados apenas por estas vias, razão pela qual D. Teodósio propõe a Roma que o autorizassem a separar alguns dos lucros provenientes das rendas, proveitos e Comendas pertencentes à Casa Ducal, calculando que com mil e quinhentos ducados poderia manter todos os intervenientes na capela. Esta proposta foi aceite em 1552 através da Bula *Superna dispositione* pelo Papa Júlio III, garantindo-se assim a existência desta instituição em condições de dignidade (Alegria 1983).

A Capela continuou a crescer e a desenvolver-se e em 1571 chega um novo Breve papal em resposta ao pedido emitido pelo Duque D. João I, filho de D. Teodósio. Neste surgem novos privilégios concedidos à Capela Ducal permitindo-lhes uma maior independência, destacando-se a autorização de batizar os seus filhos na Capela, a possibilidade de celebrar antes do sol nascer ou uma hora depois do meio-dia, a possibilidade de se confessarem e receberem os sacramentos na sua Capela no dia de Páscoa, podendo também enterrar os seus criados ou familiares neste dia desde que o fizessem “com moderado funeral” e ainda de que nos dias de jejum durante a quaresma, o Duque, a Duquesa e filhos poderiam comer laticínios e carne desde que prescritos pelo médico (Alegria 1983).

No período entre 1583 e 1626, estão registados mais de cem nomes de músicos que passaram pela Capela Ducal. Este número é impressionante, não se conhecendo em Portugal nenhum outro caso, nem mesmo na Sé de Évora, onde se encontre tal número de cantores e músicos. Intencionalmente ou não esta foi uma ótima forma de chamar a atenção para a Casa de Bragança (Alegria 1983). A ligação direta da Casa Ducal de Bragança com a Casa Real, e o desejo de ambição ao trono pelos Braganças tornou a Capela Ducal de Vila Viçosa um dos principais meios de representação do seu poder, sendo um símbolo externo e público das capacidades e posses dos Braganças. Era

portanto de extrema importância para esses fins manter uma Capela de nível equiparável à Capela Real (Nery 2015).

Como referido anteriormente, a Semana Santa reveste-se de especial importância para a Igreja Católica, sendo um momento em que as celebrações são realizadas com especial cuidado e com todo o aparato necessário para a representação do poder da Casa de Bragança. Por este facto, a liturgia desta semana era realizada na Capela Ducal com toda a execução musical que este período exigia, em especial durante os últimos três dias. As Matinas de Quinta-feira Santa eram tradicionalmente antecipadas para a tarde do dia anterior (Alegria 1983). Durante a celebração eram cantados os Salmos dos três Noturnos, assim como os nove Responsórios, também as Lamentações e Lições seriam cantadas em cantochão e canto d'órgão seguidas dos Salmos das Laudes. Sendo todas estas partes cantadas, o Ofício prolongava-se pela noite dentro, o que não era autorizado pela lei geral da Igreja e pelas Constituições dos Bispados, que apenas permitiam uma celebração noturna, a Missa do Natal (Alegria 1983). Para que a Capela Ducal não estivesse em incumprimento, D. Teodósio fez um novo pedido ao Papa, que a 10 de Março de 1604 através da emissão de um Breve, autoriza, contra o que estava superiormente legislado, que o Ofício termine de noite, desde que iniciado durante o dia (Alegria 1983; Nelson 1996). Esta cedência por parte de Roma demonstra não só a grandiosidade da Capela como o alto apreço que lhe era dado (Alegria 1983).

A 29 de Novembro de 1630 morre D. Teodósio II, tornando-se D. João II, futuro Rei D. João IV, no novo Duque de Bragança (Alegria 1983). Com D. João IV, a Capela possuiu um complexo sistema de produção músico-litúrgica, contendo um Mestre de Capela e os seus cantores, um número variável de instrumentistas e ainda uma escola que visava a formação musical e humanista de meninos da Capela (Nery 2015). Sendo D. João IV um profundo conhecedor de música, neste período a Capela atingiu um nível de perfeição dificilmente equiparável a outra época passada (Alegria 1983). No entanto, após a proclamação de D. João IV como Rei de Portugal a 1 de dezembro de 1640 e a sua consequente partida para Lisboa, a ligação com a Capela Ducal diminuiu inevitavelmente. D. João teria agora ao seu dispor a Capela Real do Paço da Ribeira que necessitava urgentemente de uma reforma. Nos anos que se seguem a Capela Ducal foi-se deteriorando, acumulando-se o número de queixas por falta de pagamento pelos

serviços prestados. Em 1642 a Capela encontrava-se com 16 capelães, sem mestre, com apenas 3 cantores e 1 moço de estante, e faltavam livros de música e papéis. Apesar das dificuldades, D. João IV não se esqueceu da sua Capela tendo procurado solucionar todos os problemas que lhe chegavam, nunca deixando de fazer todos os possíveis para que a Capela se mantivesse em funcionamento e no seu local (Alegria 1983).

Entre a morte de D. João IV e a subida ao trono de D. João V, foram uns anos conturbados. Ainda não tinha terminado a guerra da Restauração que em 1662 ameaçou fortemente Vila Viçosa, obrigando a grandes alterações no funcionamento da vila. Vários habitantes abrigaram-se no interior do castelo aquando do ataque castelhano que causou a morte de 300 homens, mas o castelo nunca se rendeu. Em 1669, um ano após ser assinada a paz definitiva, já a Capela Ducal funcionava normalmente, cumprindo ainda as políticas de D. João IV. Com as querelas políticas no interior da família, a deposição de Afonso VI e a consequente regência por parte do seu irmão D. Pedro, as questões internas acerca do funcionamento da Capela voltam a surgir (Alegria 1983).

Aos 26 anos, D. João V, para se recompor do mal de melancolia que o atormentava, decidiu realizar uma estadia em Vila Viçosa onde chegou a 3 de novembro de 1716. Ao chegar foi recebido com um cântico de ação de graças interpretado pelos cantores da Capela. Esta interpretação causou em D. João V a melhor das impressões, levando-o a distribuir pelos diversos membros da Capela a quantia de 400.000 reis e a rever os Estatutos da Capela do tempo de D. Teodósio, alterando-os de forma a adaptá-los às novas circunstâncias. Na sua segunda visita a Vila Viçosa em 1729, el-Rei exprime o seu desejo de que na Capela se cante todos os dias do ano as Matinas, Laudes, Sexta e Nôa, o que fez com que o número passasse de 25 matinas anuais para 365. O cumprimento deste desejo levou a um aumento substancial das distribuições do pessoal da Capela, à promoção e reforço da prática do canto, exigindo um esforço muito maior por parte dos capelães e cantores. D. João V suportou durante todo o seu reinado grandes trabalhos e preocupações com a Capela Ducal, não só mantendo-a em pleno funcionamento como elevando a sua qualidade (Alegria 1983).

A Capela ducal de S. Jerónimo ocupava um lugar central na vida dos Duques de Bragança e esteve sempre nas preocupações de todos, em maior ou menor grau, a sua proteção e desenvolvimento.

3.4. Mestres de capela da Capela de S. Jerónimo

Durante o período inicial de funcionamento da capela não terá existido o papel de Mestre de Capela, pois este seria o responsável por tudo o que estava relacionado com o canto d'órgão que, de acordo com a informação existente, durante o período de D. Jaime, não era praticado na Capela. Com o tempo e com a evolução da prática da música polifónica, o papel do Mestre de Capela passou a ser necessário não só como professor de canto e tudo o que envolve a realização prática de música polifónica, como também como compositor (Alegria 1983).

O primeiro Mestre de Capela a ser mencionado como tal nos registos de Vila Viçosa foi Gines de Morata, de quem não chegaram registos biográficos aos nossos dias, mas felizmente subsistem composições suficientes para que possa ser estudado. Morata terá sido seguido por Christoval de Herrera, compositor castelhano tal como o seu precedente (Alegria 1983).

A partir de 1576, os registos existentes tornam-se mais claros e completos, neste ano sabe-se que a partir de 12 de março terá ocupado o lugar de Mestre de Capela o Padre António Pinheiro. Pensa-se que Pinheiro terá sido aluno no Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora sob o mestre Francisco Velez (Alegria 1983). Após vários anos ao serviço da Casa de Bragança terá sucedido ao Padre Filipe de Magalhães no mestrado da Clastra Eborensis, onde se manteve até 1608, tendo após este período voltado a servir a Capela Ducal durante dois anos.

Em maio de 1610 aparece como Mestre de Capela Francisco Garro, que ocupara o mestrado da Capela Real de Lisboa desde 1591. Garro foi sucedido por Roberto Tornar em abril de 1616, a presença de Tornar em Vila Viçosa está documentada desde 1608, ano em que terá testemunhado o testamento de D. Filipe, filho do Duque D. João I. Entre 1610 e 1624 é mencionado como *Moço de Câmara*. Em 1617 contraiu matrimónio na Vila, não na Igreja Matriz como seria natural, mas sim na Capela do Duque. Tal privilégio está associado ao cargo pelo qual era então responsável na Corte da Casa de Bragança, que era o de mestre de música do futuro Duque de Bragança, D. João. Infelizmente da sua obra poucos testemunhos chegaram aos nossos tempos (Alegria 1983).

Sucedeu-se a Roberto Tornar, Marcos Soares Pereira, natural de Caminha, situada no Norte de Portugal, com ele vieram uma irmã e o seu irmão mais novo, João

Lourenço Rebelo. D. João IV sempre teve Marcos Soares Pereira em grande estima, tendo-lhe oferecido dois moios de trigo anuais por dar aulas diárias de canto d'órgão aos moços da Capela, sem ser obrigado a tal. Também o seu irmão, excepcionalmente dotado na área da música, era especialmente protegido por D. João IV (Alegria 1983). Marcos Pereira terá acompanhado o Rei para Lisboa, tendo o lugar de mestre de capela ficado novamente vago.

O período seguinte, como referido anteriormente, foi particularmente difícil para a Capela Ducal o que naturalmente se refletiu no lugar de mestre de capela. Inicialmente o Deão colocou nesta posição o Padre António Galveias por lhe parecer o mais adequado, no entanto, apesar do seu bom trabalho nesse posto, D. João IV recomenda para o posto o clérigo José de Lima. O clérigo terá desaparecido do posto menos de dois anos depois tendo ficado o lugar novamente vago. Após várias tentativas de trazer um mestre de fora, o posto acabou por ser ocupado pelo Prior da Matriz de Vila Viçosa, Frei Pedro da Fonseca Luzio, a partir de 1645. Da sua obra chegaram-nos somente 5 salmos que permitem concluir que era compositor seguro das leis da arte (Alegria 1983).

Ao Padre Luziu sucederam-se João Gomes Vaqueiro, seguido de Brás Nunes Ribeiro entre 1709 e 1727 a quem sucedeu o Capelão Inocêncio de Sousa Mealha até 1763 (Alegria 1983).

3.5. Compositores em estudo

3.5.1. Tomás Luis de Victoria (1548-1611)

Tomás Luis de Victoria nasceu em 1548 em Ávila onde, com apenas 9 anos de idade começou os seus estudos musicais, passando a fazer parte dos meninos de coro da catedral não depois de 1558 (Stevenson 1966; Vicente 2008). Neste período, Victoria pôde contactar com vários organistas que por lá passaram, sendo de especial importância Antonio de Cabezón, cuja família residia relativamente perto da Catedral permitindo uma vivência próxima a Victoria (Stevenson 1966).

Em 1565, Victoria inicia uma nova fase dos seus estudos ao ingressar no *Collegium Germanicum* em Roma, uma instituição jesuíta fundada 13 anos antes (Cisteró 2002). Aqui encontrou colegas de diversos países da Europa que mais tarde foram

responsáveis pela divulgação da sua obra. Ao lado desta instituição localizava-se o *Seminario Romano*, onde, entre 1566 e 1571, estudaram os filhos de Palestrina, financiados pelo trabalho do pai enquanto mestre de capela no mesmo local. Esta proximidade permitiu a grande influência que a música de Palestrina teve na obra de Victoria, afirmando-se que foi aqui que ele aprendeu o seu estilo. A partir de 1569, Victoria começa a prestar serviços como cantor e organista em algumas igrejas espanholas de Roma, nomeadamente Santa Maria di Monserrato e S. Giacomo degli Spagnoli, curiosamente, sendo Victoria proveniente de Ávila quase no centro de Castela, a primeira igreja que o contrata é Santa Maria, uma igreja Aragonesa/Catalã (O'Regan 2000; Stevenson 1966). Em 1571, começa a trabalhar no colégio onde antes tinha sido aluno dando aulas de rudimentos musicais e, no mesmo ano, substitui Palestrina no lugar de mestre de capela do *Seminario Romano* (Cisteró 2002). Entre os anos de 1575 e 1577, o trabalho de Victoria no *Collegium* aumentou significativamente, tendo sido responsável pela criação de uma capela apta para cantar nos serviços da igreja de S. Apollinaire, uma oferta do Papa Gregório XIII ao colégio em 1575 (Stevenson 1966). Em agosto deste ano é ordenado diácono e presbítero na igreja de Santo Tomás de Canterbury.

O período da vida que esteve em Roma é o mais documentado e ativo de Victoria, onde escreveu mais de metade da sua obra e editou 8 dos seus livros. Roma não era uma cidade como as outras, pela sua dimensão, por ser capital do mundo católico e meta de muitas peregrinações religiosas e artísticas, permitindo a Victoria ficar imerso na vanguarda romana da década de 1580 (Vicente 2008). É em 1585 que publica o seu *Officium Hebdomadae Sanctae* que dedicou à Santíssima Trindade (Stevenson 1966).

A segunda metade da sua vida desenrola-se em Madrid, onde viveu os seus últimos 24 anos e onde se converteu no compositor mais importante da cidade (Vicente 2008). É na dedicatória que faz a Felipe II, na publicação do seu *Missarum Libri Duo*, no mesmo ano, que Tomás Luis de Victoria expressa publicamente o seu retorno à terra natal, onde foi mestre de capela do Monasterio de las Descalzas Reales de Santa Clara, em Madrid. Aqui serviu como mestre de capela e capelão da então viúva Imperatriz Maria, desde 1587 até à sua morte em 1611 (Stevenson 1966(Cisteró 2002)). É neste

período que se dedica à edição e publicação de quase metade da sua obra (Vicente 2008).

Curiosamente Victoria teve pouca relação com as catedrais espanholas, o que o fez ser um polifonista atípico no contexto hispânico, à época. Não tendo seguido o caminho mais comum de mestre de capela de uma das catedrais, grande parte das suas composições foram escritas sem pensar num destinatário direto (Vicente 2008). Entre os anos de 1572 e 1603 foram realizadas 15 edições das suas obras, o que facilitou a divulgação das mesmas pelo território, tendo algumas delas, bastante luxuosas, chegado a ser recebidas pelas catedrais. Porém tal não era sinónimo da sua integração no repertório das mesmas, tendo tido alguma dificuldade em inseri-lo nas catedrais de Sevilha e Ávila (Cisteró 2002).

Apesar do seu completo domínio da composição vocal rigorosamente linear e contrapontística, Victoria quis também explorar novos valores expressivos no campo até então pouco conhecido da harmonia. Desta forma, Victoria contribuiu para a alteração do estilo que operava na música no séc. XVII, aproximando-o do barroco. Nas suas obras a 4 vozes de finais do séc. XVI, aproxima-se de um estilo policoral e introduz alguns instrumentos na textura, em especial o órgão (Cisteró 2002). A sua música vai deixando os costumes flamencos a favor dos italianos, dentro do modelo tridentino que procura a maior inteligibilidade dos textos. A solenidade e a gravidade presentes no estilo desenvolvido por Victoria em Itália chegaram a Madrid plenamente desenvolvidos e dispostos a modificar a música religiosa espanhola durante mais de um século (Vicente 2008).

3.5.2. Frei Fernando de Almeida (1603/4 - †1660)

No segundo volume da obra *Bibliotheca Lusitana*, editado em 1743 por Diogo Barbosa Machado, e editada atualmente por Rui Vieira Nery (Nery 1984) lemos a primeira referência a alguns dados biográficos acerca de Fernando de Almeida, permitindo ter alguma informação referente à vida e morte do compositor. Nos últimos anos houve alguns desenvolvimentos no estudo da vida deste compositor, principalmente devido ao trabalho realizado por Cristina Cota na sua dissertação de mestrado acerca da música do Convento de Cristo em Tomar e também devido ao

trabalho musical realizado por João Vaz na interpretação e gravação de algumas obras com o grupo Capella Patriarchal (Cota 2007; Capella Patriarchal e Vaz 2011).

Fernando de Almeida nasceu em Lisboa no ano de 1603 ou 1604, tendo sido batizado na Igreja de Santa Justa. Era filho de António Jorge, alfaiate nascido em Bragança e de Maria Lopes, nascida em Lisboa. Estudou latim, moral e música, foi discípulo de Duarte Lobo (mestre de capela da Catedral de Lisboa entre 1591 e 1639) e Sebastião da Costa (Cota 2007). Tomou o hábito da Ordem de Cristo em 1638 (Stevenson 2001; Cota 2007; Alvarenga 2011b) e participou nos Capítulos Gerais da mesma Ordem nos anos de 1644 e 1653 (Vaz e Alvarenga 2015; Cota 2007). Foi eleito Visitador da Ordem em 1656 (Nery 1984; Cota 2007). Foi compositor e mestre de capela do convento ainda no decorrer da primeira metade do séc. XVII (Cota 2007). Em 1649 voltou a Lisboa por ordem do Rei D. João IV, apesar de nunca ter tido nenhum cargo musical oficial. A 12 de Março de 1659, Fernando de Almeida foi preso pela inquisição sob a acusação de perjúrio contra o Prior do Convento de Cristo em Tomar, a quem tinha acusado de sodomia (Vaz e Alvarenga 2015; Tribunal do Santo Ofício 1659). Considerado culpado pelo tribunal do Santo Ofício, foi sentenciado à prisão com jejum a pão e água, perda de voz ativa e passiva, redução permanente ao estado leigo e pagamento dos custos judiciais. Participou como arrependido, carregando uma vela acesa na mão, num auto-de-fé em Outubro de 1659 e morreu no Convento de Cristo em Tomar a 21 de Março de 1660 (Vaz e Alvarenga 2015; Cota 2007).

Acerca da obra musical de Frei Fernando de Almeida poucas foram as que chegaram até aos nossos dias devido a várias vicissitudes, entre elas o grande terramoto de 1755 que causou a sua destruição em conjunto com a massiva coleção de música começada pelo bisavô de D. João IV (Vaz e Alvarenga 2015). Ao todo sobreviveram 16 obras, fazendo um total de 40 peças, entre elas o *Livro da Semana Santa*, contendo “*Lamentações, Responsórios e Misereres dos Tres Officios da Quarta, Quinta e Sexta feira da Semana Santa*”. Em Abril de 1714, aquando da audição destas obras no Convento de Cristo em Tomar, D. João V ordena que se copie este livro para que se cantasse na sua Capela Real (Vaz e Alvarenga 2015; Cota 2007; Nery 1984). Desta cópia, existente na biblioteca de música real, resultaram três livros de coro de música polifónica para a Semana Santa. Estes foram copiados entre 1735 e 1736 por Pedro Petroch Valentino, um copista associado ao Paço Ducal de Vila Viçosa, local onde ainda

hoje se podem encontrar estes volumes (Vaz e Alvarenga 2015). Estes manuscritos constituem a única fonte que ainda hoje se conserva da produção de Fernando de Almeida (Cranmer 2005).

As obras de Fernando de Almeida que chegaram aos nossos dias exibem o estilo característico da estética vigente na música sacra portuguesa do séc. XVII, características estas que estão explicadas e exemplificadas no breve tratado de D. João IV, *Defensa de la musica moderna* (Vaz e Alvarenga 2015).

3.5.3. Manuel Soares

Acerca de Manuel Soares a informação existente é praticamente nula e ligeiramente confusa. As dúvidas surgem desde logo com o nome do compositor, aparecendo no catálogo das obras presentes em Vila Viçosa como Manuel Soares e como Pater Emanuel Soares quando é o responsável pelo acréscimo de alguns versos a uma partitura da autoria de outro compositor, não sendo possível perceber se se trata da mesma pessoa. Pesquisando um pouco mais em torno deste nome e por entre os músicos da Capela Real, surgem algumas referências bastante distintas. Existem referências a este nome como cantor tiple da Capela Real ainda no ano de 1587, tornando a aparecer como “moço de estante” no ano de 1642. Esta informação consta de um artigo da autoria de Adriana Latino acerca dos músicos da Capela Real de Lisboa, e tal como a autora refere, muito provavelmente trata-se de duas pessoas diferentes, pois não faria grande sentido um cantor tornar-se “moço de estante” (Latino 1993).

Debruçando-nos então sobre a questão de qual será então o Manuel Soares responsável pelas partituras que hoje estão no Arquivo, surge ainda uma outra hipótese que me parece a mais plausível, baseando-me em dois factos, sendo o primeiro o de os livros terem sido copiados cerca de 100 anos mais tarde do que a composição das obras e, segundo, o facto de as obras que surgem da autoria de Manuel Soares serem acrescentos que completam os responsórios em falta. Com estes factos surge a opção de Manuel Soares ser na realidade um músico que terá vivido a maior parte da sua vida no séc. XVIII e não nos séculos anteriores, e que terá escrito as partes que faltavam para que estes livros dedicados à Semana Santa ficassem completos.

Com este pensamento aparece então um outro Manuel Soares, natural de Lisboa, não se sabe a data de nascimento, e terá falecido a 4 de julho de 1756. Era

Presbítero da ordem de S. Pedro, mas sem nunca ter celebrado a Missa por se julgar indigno. Estudou e cultivou a música, tendo composto obras para serem interpretadas na Santa Igreja Patriarcal de Lisboa e tendo sido organista da mesma (Alvarenga 2011b; Vaz e Alvarenga 2015; Nery 1984).

Com as alterações induzidas pela elevação da Capela Real a Igreja Patriarcal em 1716, houve necessidade de adaptar o repertório ao estilo utilizado nas Capelas Papais. Após 1719, de acordo com o registo das obras realizadas pelos cantores da Capela Patriarcal, o repertório continha obras compreendidas entre os séculos XVI e início do século XVIII, sendo cerca de metade das obras citadas neste registo obras italianas dos séculos XVII e XVIII. Os registos mais antigos contêm essencialmente obras de autores portugueses e espanhóis que permaneceram no repertório da Capela, muito provavelmente derivado da sua presença na Real Biblioteca de Música (Alvarenga 2011b). Uma parte do repertório *a cappella* em *vero stilo* sobrevive hoje nos 3 grandes livros de coro no Paço Ducal de Vila Viçosa. Neles encontram-se as obras para a Semana Santa em estudo, e pode ler-se nos catálogos existentes, que houve acrescentos realizados por Manuel Soares, tendo ele sido o responsável pelo acréscimo de alguns versos nas Lamentações e pela composição dos responsórios em falta para as matinas de Quinta-feira Santa compostas por Victoria, uma vez que este apenas escreveu o segundo e terceiro noturnos de cada dia do Tríduo. Estas adições tendem a seguir o estilo e a técnica do resto das obras e tinham como objetivo prover a música completa necessária de acordo com a divisão textual no Breviário de Pio V (Vaz e Alvarenga 2015; Alvarenga 2011b).

3.6. Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa

A vontade de formar uma escola que assegurasse a vida musical da Capela provém da necessidade constante de formar cantores capazes de cantar polifonia durante os serviços litúrgicos. Havia no tempo de Ginés de Morata um grupo de moços do coro, em regime livre, a quem o mestre de capela ensinava o canto, no entanto o sistema era frágil devido à mudança de voz que ocorre em todos os rapazes na adolescência que obrigava ao constante recomeço do ensino. Para formalizar este

ensino e assegurar o funcionamento da Capela Ducal, em 1609 o Duque D. Teodósio funda o Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa (Alegria 1983).

O Duque tinha um papel de destaque em todas as decisões relacionadas com o funcionamento do Colégio, papel este que continuou durante o tempo de D. João II. É apenas quando é proclamado Rei que no Colégio se sente a falta da existência de estatutos definidores das regras de funcionamento do Colégio. Estes estatutos distribuídos em 13 capítulos, apenas a 18 de março de 1645 foram dados como lei orgânica para o Colégio dos Reis de Vila Viçosa abrangendo toda atividade dos colegiais e respetiva administração. Quanto ao ensino de música, foi fixado o número de colegiais em oito, que seriam de *boas vozes* e teriam entre 8 e 12 anos. No Inverno os alunos levantavam-se às seis da manhã e apresentar-se-iam na Capela às sete, já almoçados e com o seu cubículo arrumado. Entre as 10:00 e as 11:00 havia exercício de canto e pela tarde, depois das Vésperas, uma outra lição que não poderia ser inferior a uma hora e meia. O mesmo sistema se aplicava no Verão, apenas uma hora mais cedo. No total permaneceriam no colégio durante 8 anos, dos quais os primeiros 4 seriam para servirem na Capela e os restantes, após a mudança de voz, para aprenderem latim (Alegria 1983).

O Mestre de canto poderia não ser o Reitor do Colégio e podia portanto viver fora das suas instalações, desde que não faltasse às horas das lições. O Reitor por sua vez deveria ser sacerdote da inteira confiança do Rei e com conhecimentos de canto e de latim. Tinha que viver no Colégio, comer no refeitório com os alunos e vigiar-lhes o comportamento (Alegria 1983).

Durante o reinado de D. João V o colégio foi profundamente remodelado, os padres jesuítas incrementaram os estudos humanísticos, sem detrimento dos musicais. Houve a preocupação de organizar o plano de estudos das letras. Aumentou-se o número de estudantes e foram contratadas pessoas responsáveis pelo funcionamento da casa, nomeadamente um comprador, um cozinheiro, um ajudante de cozinha, um moço de recados, um barbeiro, uma lavadeira, uma amassadeira, um médico e um sapateiro (Alegria 1983).

O colégio manteve-se em funcionamento até 1834, garantido desde a sua fundação a formação dos vários músicos e cantores que passaram por esta instituição e que serviram na Capela Ducal.

3.7. Biblioteca

A Biblioteca do Paço Ducal contém os arquivos histórico, fotográfico e musical (Fundação Casa de Bragança 2017). O arquivo histórico conserva mais de 20.000 documentos, cronologicamente situados entre finais do séc. XVI e final do séc. XIX, contendo ainda alguns pergaminhos datados do séc. XV. Na sua maioria estes documentos são de carácter administrativo, contendo informações das antigas comarcas da Casa de Bragança, registos da chancelaria privativa da casa ducal, entre outros documentos. Nos inícios este arquivo esteve instalado em vários locais de Lisboa, até chegar a Vila Viçosa onde hoje se encontra. O arquivo fotográfico contém mais de 40.000 fotografias, incluindo registos de vários momentos privados e familiares, como férias, caçadas, touradas, etc. Contém ainda 3 filmes que se encontram nas instalações da Cinemateca Portuguesa (Fundação Casa de Bragança 2017). No Arquivo Musical encontram-se obras de vários períodos musicais, iniciando com obras datadas do séc. XVI, principalmente de carácter sacro que teriam o intuito de serem utilizadas no serviço da Capela. Contém também uma coleção de libretos de ópera dos séculos XVIII e XIX (Fundação Casa de Bragança 2017; Cranmer 2005; Alegria 1983; Joaquim 1947). Dentre as obras musicais presentes no Arquivo Musical, subsistem vinte livros de coro onde se pode encontrar música para todas as festividades religiosas: Advento e Natal, Epifania e Septuagésima, Quaresma e Paixão, Páscoa e Pentecostes, entre outras festas que também requerem solenidade (Joaquim 1947). Estes livros, de especial importância para o acervo em questão, são na sua maioria manuscritos datados entre o séc. XVI e a primeira metade do séc. XVIII e contêm música predominantemente ibérica (Cranmer 2005). É deste grupo que fazem parte os livros que contêm as obras em estudo.

3.8. Manuscritos em estudo

Como referido anteriormente, os manuscritos em estudo pertencem a dois volumes do arquivo musical que contêm música para a Semana Santa, mandados copiar por D. João V para que fossem interpretados na sua Capela Real, dos quais foram selecionados para a realização deste trabalho os Responsórios para as Matinas de Quinta-feira Santa.

Partindo das *Memórias de Vila Viçosa* organizadas pelo Padre Joaquim Espanca sabe-se que os volumes de polifonia para a Semana Santa que se encontram no arquivo

eram ainda utilizados durante o séc. XIX. Surge num relato de uma visita do futuro Rei D. João VI em 1806 à vila calipolense a seguinte referência:

“O coreto mostrou-se magnífico no esmero da execução das músicas usadas na Capela que eram as de David Peres para canto de órgão e as de Palestrina e outros da mesma escola para os cantos a seco em domingo de Ramos e Sexta feira da Paixão e portanto o Príncipe limitou-se a mandar vir simplesmente um Mestre de cerimonias da Patriarcal.” (Espanca 1862-1886, citado por Cranmer 2017, p.280).

A referência à execução de música de “Palestrina e outros da mesma escola para os cantos a seco” remete para a utilização dos volumes em estudo e para a manutenção de uma prática que vinha já desde os tempos de D. João V (Cranmer 2017).

A organização estrutural de cada livro é notória e é graças a ela que hoje subsiste a informação acerca dos compositores, das fontes originais de cada obra e ainda do copista que realizou a cópia de todo o livro. Ambos os volumes apresentam um índice no final indicando o título da obra, o compositor e o fólio em que esta se encontra. Em ambos os volumes se encontram obras polifónicas para os vários dias do Tríduo Pascal, separadas com uma página inicial com a indicação do dia. Estas seguem a ordem cronológica com que seriam interpretadas.

O início de cada obra é assinalado pela presença de indicações das vozes, em conjunto com pequenas iluminuras a grisalha na letra capital. Estas iluminuras são idênticas em todas as vozes, mas variam de obra para obra, não havendo duas iguais, indicando a mestria e preocupação estética com que foram realizados. É de salientar ainda a clareza da caligrafia do copista que permite uma boa leitura mesmo a grandes distâncias (Figuras 1 e 2).

Fer.V. in Coena Dñi ad Matut.

CANTUS **I** N monte Olive ti ora =
vit ad Patrem: Pa ter fi fi e ri po =
test transeat a me Calix i fte transe-
at ame a me Calix ifte
* Spiritus quidem prom ptus est
caro autem infirma in fir ma.

TENOR **O** Ra vit ad Pa =
= trem Pater fi fi e ri po test
transeat a me Calix ifte i =
fte Calix ifte i fte.
* Spiritus quidem prom ptus est
Caro autem infir ma.

Responsorium I. 62

ALTUS **I** N monte Olive ti ora =
vit ad Patrem:
Pa ter transe at ame
Ca lix ifte transeat ame ame Calix i fte
* spi ritus quide prom ptus est pro ptus est ca =
ro au tem infir ma infir ma

BASSUS **I** N mon te Olive ti o ra =
vit ad Patrem Pa ter fi fi e ri
potest transe at ame Ca lix i fte transe at ame
Ca lix ifte Ca lix i fte.
* spiri tus quide propt est propt est caro au =
tem infir ma.

Figura 1 – Início do Responsório I de Manuel Soares. Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa, V.V. A6/J12, fl. 61v e 62r.

Fer. V in Coena Domini Ad Matut.

CANTUS I **E** Cce vidimus eum nō habentē speci-
em aspectus ejus in eo non est hic pec-
cata nostra portavit do let ipse autem vulne-

CANTUS II **E** Cce vidimus eum nō habentē speciem
aspectus ejus in eo non est hic pec-
cata nostra portavit dolet ipse autem vulne-

ALTUS I **E** Cce vidimus eum nō habentē speci-
em aspectus ejus in eo non est hic pec-
cata nostra portavit do let ipse autem vulne-

TENOR I **E** Cce vidimus eum nō habentē speciem
aspectus ejus in eo non est hic peccata
nostra portavit do let ipse autem vulne-

Responf. III.

CANTUS III **E** Cce vidimus eum neque deco-
rē aspectus ejus hic peccata nostra por-
tavit et pro nobis do let

ALTUS II **E** Cce vidimus eum neque deco-
rē aspectus ejus hic peccata no-
stra portavit et pro nobis do let do let

TENOR II **E** Cce vidimus eum neque deco-
rē aspectus ejus hic peccata no-
stra portavit et pro nobis do let

BASSUS **E** Cce vidimus eum neque deco-
rē aspectus ejus hic peccata no-
stra portavit et pro nobis do let

Figura 2 – Início do Responsório III de Fernando de Almeida. Arquivo Musical do Paço Ducal de Vila Viçosa, V.V. A9/J15, fl. 79v-80r.

Em todas as obras, as partes encontram-se organizadas de acordo com a distribuição dos naipes pelo espaço, permitindo que todos leiam em simultâneo a partir do manuscrito. Isto resulta na seguinte organização: para as obras a 4 vozes, Cantus (em cima) e Tenor (em baixo) na página da esquerda e Altus (em cima) e Baixo (em baixo) na página da direita. Surgem também obras para Cantus I e II, Alto e Tenor que seguem a mesma ordem das referidas atrás, das vozes mais agudas para as mais graves. Nos casos das obras a 8 vozes, a distribuição varia conforme as opções do compositor, surgindo Cantus I, Cantus II, Alto I e Tenor I ou Cantus I, Alto I, Tenor I, Baixo I na página da esquerda e Cantus III, Alto II, Tenor II e Baixo ou Cantus II, Alto II, Tenor II, Baixo II na página da direita, ambas de cima para baixo.

Esta estrutura mantém-se em todas as páginas da obra, não sendo, portanto, necessário indicar no novo fólio as respetivas vozes para cada parte. Outra consequência da obrigatoriedade de leitura em simultâneo prende-se com a viragem de página, resultando no mesmo número de tempos escritos por página para cada voz. Não surgem quaisquer indicações de andamento, nem de dinâmicas. Estas seriam decididas pelo mestre de capela, que deveria ter em conta o texto e o seu significado de forma a realçar as emoções que lhe estão associadas.

A organização, mestria do executante da cópia, coerência na apresentação de cada obra e o cuidado posto nos aspetos estéticos destes livros, demonstram não só o lado prático destas edições como a importância que estes livros tinham.

A notação musical utilizada em todo o manuscrito é a notação mensural branca, tradicionalmente utilizada durante o Renascimento para a escrita de música coral polifónica. Esta notação recebe o seu nome do facto dos símbolos utilizados para a escrita das notas mais longas não serem preenchidos a preto como sucedia no período medieval (Apel 1953). Os diferentes símbolos utilizados ao longo do manuscrito apresentam-se na tabela 7 (Apel 1953; Sabag 2011).

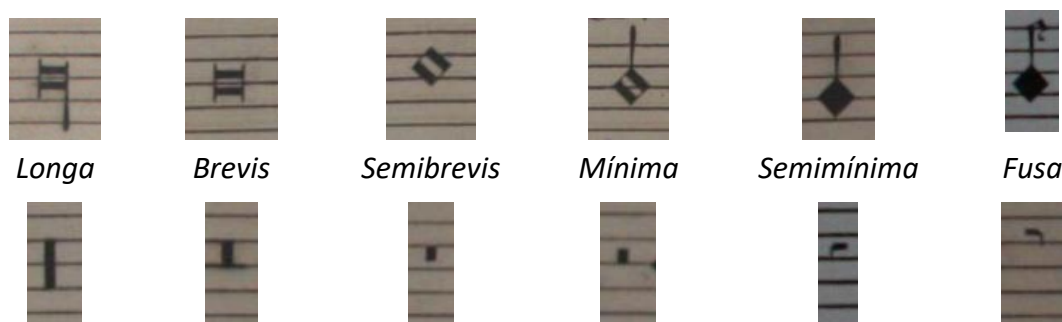


Tabela 7 – Símbolos musicais utilizados na notação mensural branca e a sua denominação (Apel 1953).

Esta notação utiliza ainda símbolos capazes de representar conjuntos de duas ou três notas, denominadas *ligaduras* ou *coloraturas*, nos casos em que surgem figuras pintadas que alteram a duração da nota em causa (tabela 8). Estas formas estão associadas a secções melismáticas e o seu uso foi diminuindo a partir do século XVI (Apel 1953).



Tabela 8 – Exemplos de *Ligaduras* e *coloraturas* utilizadas nos volumes em estudo respetiva correspondência com a notação atual.

Nas diferentes obras estudadas surgem diferentes claves. Para as vozes mais agudas (Cantus I e II) surge maioritariamente a clave de dó na 1ª linha, seguida da clave de dó na 2ª e da clave de sol também na 2ª linha. Para as vozes intermédias, Tenor e Alto, é maioritariamente utilizada a clave de dó na 3ª linha, sendo que por vezes o Alto também utiliza a clave de dó na 2ª e o Tenor a clave de dó na 4ª linha. O Baixo quase sempre utiliza a clave de fá na 4ª linha, surgindo apenas pontualmente a clave de fá na 3ª linha.



Tabela 9 – Diferentes claves utilizadas nos volumes em estudo.

Em conjunto com os diversos símbolos apresentados acima, surgem ainda outros sinais com indicações para além da duração e altura das notas, tais como de tempo, prolação, alterações, texto e finais de secção.

Prolação			Alterações		Repetição secção
			Sustenido	Bemol	

Texto		Secção	
Translineação de uma palavra	Repetição de texto	<i>Repetendum</i>	Verso

Tabela 10 – Outros símbolos utilizados nos volumes em estudo.

É de realçar que o símbolo utilizado nas fontes em estudo para indicar o *Repetendum* não é o mais comum entre outras fontes do mesmo período, onde este mesmo símbolo é utilizado como indicação do Responsório e a secção do *Repetendum* é indicada com uma presa (§).

3.9. Critérios editoriais

Cabeçalhos

No texto original, surgem em todos os fólhos na parte superior da página direita a indicação do nome da peça e, na página da esquerda, o dia e a Hora Canónica para a qual estava destinada aquela obra. As indicações relativas ao nome do compositor surgem apenas no índice no final do livro. Na transcrição optou-se pela realização de um cabeçalho para cada obra com a indicação do nome da obra e nome do compositor.

Numeração de páginas

Todos os fólhos do documento original se encontram numerados no canto superior externo da página da direita. Os fólhos onde se encontram as partituras no original são indicados na primeira página da transcrição de cada obra no canto superior esquerdo, em conjunto com a identificação do volume onde se encontram.

3.9.1. Aspetos referentes ao texto

Abreviaturas

Todas as palavras que se encontram abreviadas no original foram desdobradas e surgem indicadas na transcrição através do uso de itálico.

Repetições

As repetições de texto assinaladas no original foram assinaladas em itálico na transcrição.

Lacunas

As lacunas existentes no original são transcritas entre parênteses retos ([...]).

Ortografia

Quando aparecem duas grafias diferentes para uma mesma palavra optou-se pela uniformização optando pela forma mais frequente. A letra f com valor de s foi transcrita como s sem indicação na transcrição. Alguns erros ortográficos foram corrigidos sem indicação na transcrição. As letras maiúsculas utilizadas no original foram mantidas na transcrição.

Indicações de verso e repetendum

As indicações de verso e *repetendum* que surgem no original são indicadas na transcrição no início da secção em causa com *V* e *R*, respetivamente.

3.9.2. Aspetos referentes à música

Distribuição das vozes na partitura

Nas obras para 8 vozes de Fernando de Almeida optou-se pela separação em 2 coros de forma a facilitar a leitura e obedecer à escrita do compositor que claramente pensou em

dois blocos de 4 vozes. Tal é possível observar nas partituras pela forma como as vozes respondem umas às outras em diálogo e pela divisão das vozes nas secções a 4 vozes.

Redução

Todas as obras foram transcritas com redução dos valores a metade, colocando-se as figuras dentro dos padrões rítmicos atuais de forma a aumentar a facilidade de leitura.

Compasso

Optou-se pela transcrição com recurso à utilização de barras de compasso de forma a facilitar a leitura pelos critérios atuais.


Acidentes

Os acidentes indicados na partitura original foram transcritos na sua forma atual e surgem antes da nota. Sempre que o símbolo de sustenido surge com o sentido de bequadro foi transcrito como bequadro. Todos os acidentes acrescentados durante a transcrição foram colocados por cima da respetiva nota.

Ligaduras

As ligaduras estão assinaladas na transcrição com uma chaveta horizontal ().

Color

As alterações mensurais notadas no original com notas negras sem haste foram assinaladas com uma chaveta horizontal interrompida ().

Início de secções intermédias

As diferentes secções encontram-se assinaladas no original através da colocação do sinal mensural e armação de clave em todas as vozes precedidas de barra dupla. Na transcrição a nova secção é indicada através da colocação de uma barra dupla. Não havendo alteração na nova indicação mensural, esta é suprimida na transcrição.

Finais de secção

De forma a preencher a totalidade do compasso no final de cada secção, a última nota de cada secção é prolongada até ao final do compasso. Sempre que houve necessidade de alterar a duração da nota inscrita no original esta está indicada no comentário crítico.

Semitonia

A introdução de acidentes não presentes no original foi reduzida ao mínimo e foi realizada em conformidade com os tratados da época. Em todas as fórmulas cadenciais na ornamentação da cláusula, quando o compositor apenas indica a alteração da primeira nota do movimento cadencial, foram acrescentadas as restantes alterações omitidas no original, estando as mesmas indicadas sobre as notas na transcrição.

Simplificações

Com o objetivo de facilitar a leitura procurou-se simplificar a escrita, nomeadamente através da escolha de células com ligaduras de prolongação para que a localização da pulsação seja mais clara, por oposição à utilização de figuras pontuadas.

4. Análise

Neste capítulo serão apresentados os resultados da análise realizada às peças em estudo. De forma a comparar as características e preferências composicionais de cada compositor para cada aspeto técnico, a apresentação será feita separadamente por elemento de análise, como referido na metodologia.

Antes da realização da análise procedeu-se à comparação das fontes utilizadas neste trabalho com edições e análises pré-existentes da obra de Tomás Luis de Victoria, nomeadamente o trabalho realizado por Samuel Rubio (Rubio 1977), as edições dos Responsórios das Trevas de Bruno Turner (Turner 1960) e a edição das Lamentações realizada por Philippo Pedrell (Pedrell 1908). Sabe-se, pela indicação que surge no índice do volume VV. A6/J12, que os dois últimos versos das Lamentações foram adicionados por Manuel Soares. Isto corresponde, na edição realizada no âmbito deste trabalho, à música compreendida entre os compassos 87 e 295. Porém, ao realizar esta comparação foi possível constatar mais algumas diferenças existentes entre as fontes mencionadas e o livro de coro arquivado em Vila Viçosa. A primeira alteração que se observa relaciona-se com os naipes para os quais a música está composta, apesar de não haver nenhuma alteração nas notas que estariam escritas na fonte a partir da qual foi copiado o presente volume. Em todas as edições consultadas observa-se que as Lamentações foram compostas para C I, C II, A e B, e apenas na secção final que se inicia com a palavra *“Jerusalem”* é que seria introduzido o tenor, no entanto no presente livro de coro surge o tenor por oposição ao alto no início da peça e passa a ser o alto que é introduzido na mesma secção final. Quanto aos Responsórios, apenas se observa uma alteração que surge no verso do Responsório I. Nas fontes citadas, este verso é composto para duas vozes, C e A, no entanto no volume calipolense o mesmo verso encontra-se escrito para 3 vozes, C, A e T. Ao observar as linhas melódicas de cada voz constata-se que as diferenças residem apenas na voz do Alto, diferenças estas que seriam as necessárias para a introdução de uma nova voz. Como Manuel Soares foi o responsável pelo acréscimo dos versos presentes nas Lamentações e pela realização dos Responsórios do primeiro Noturno é possível que a introdução desta terceira voz seja da sua autoria, com o objetivo de manter o número de vozes desta secção constante ao longo de todo o Ofício, no entanto não existe nenhuma fonte documental que permita confirmar esta

suposição. Esta secção foi também editada no decorrer deste trabalho e encontra-se no anexo 3.

4.1. Estrutura

A forma da estrutura geral das obras em estudo encontra-se sujeita tanto ao texto litúrgico como à cerimónia litúrgica em que estão inseridas. Deste modo, através da comparação das diferentes obras, observa-se que grande parte das diferenças estruturais se centram na duração de cada secção. Ao longo do trabalho foram também observadas outras características estruturais, presentes em obras específicas e que serão apresentadas no fim desta secção.

4.1.1 *Lectio I – Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetarum*

Todas as Lamentações do Profeta Jeremias estudadas neste trabalho iniciam-se com o texto “*Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetarum*” e terminam com “*Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*”. O texto das Lamentações de Jeremias segue a estrutura de um acróstico alfabético (Ambiel 2012) resultando no facto de todas as secções centrais serem compostas pela junção de uma letra do alfabeto hebraico a um versículo do primeiro capítulo do livro das Lamentações que se vão sucedendo alternadamente, resultando na seguinte estrutura geral:

Incipit	Aleph	V1	Beth	V2	Ghimel	V3	Daleph	V4	He	V5	Jerusalem
---------	--------------	----	-------------	----	---------------	----	---------------	----	-----------	----	-----------

Tabela 11 – Estrutura geral das Lamentações.

Como a estrutura geral é igual em todos os casos analisados, uma forma de observar as diferenças entre as obras passa pela comparação entre os diferentes compositores das dimensões de cada secção.⁴

⁴ Utilizou-se como unidade de medida o compasso, tendo servido de base para a contagem as transcrições realizadas no contexto deste trabalho e a edição dos Responsórios de Tomás Luís de Victoria realizada por Bruno Turner (Turner 1960).

Secção	TLV/MS	FA/HB	FA (8 vozes)
Incipit	15	11	20
Aleph	9	4	5
Verso 1	36	20	18
Beth	10	5	3
Verso 2	46	26	26
Ghimel	11	5	4
Verso 3	47	29	27
Daleph	12	5	4
Verso 4	42	33	29
He	14	37	4
Verso 5	53		32
Jerusalem	29	13	10
TOTAL	324	187	182

Tabela 12 – Distribuição dos compassos por secção em cada uma das obras estudadas.

Pela observação da tabela 12, é possível concluir que a obra de Victoria é a mais extensa das 3 estudadas. Todas mantêm uma grande coerência na distribuição do tempo para cada parte, mantendo-se um certo equilíbrio de proporções internas em toda a obra. Observando as duas peças da autoria de Fernando de Almeida pode concluir-se que o autor distribui o tempo de forma muito semelhante para cada secção em ambas as obras. No caso das duas primeiras obras, que são as que contém versos adicionados por Manuel Soares e Hieronymus Bezzi, é possível constatar que estes tiveram o cuidado de manter as proporções utilizadas por Victoria e Almeida, respetivamente.

Acerca da tipologia e número de vozes utilizadas em cada uma das Lamentações estudadas, observa-se que Fernando de Almeida, na sua obra a 4 vozes opta pela utilização da estrutura SATB, assim como nas Lamentações para 8 vozes onde o compositor recorreu ao uso de dois coros cada um com a organização em SATB. É de realçar que, nesta obra, Fernando de Almeida usa apenas um coro nas secções correspondentes às letras do alfabeto hebraico, tornando assim bastante claro para o ouvinte a introdução de um novo verso. Tomás Luis de Victoria opta pela utilização de SSTB, com exceção da última secção da obra (*“Jerusalem convertere”*), onde introduz uma nova linha do Alto, tornando esta secção a 5 vozes.

Fernando de Almeida demonstra o seu pensamento estrutural em ambas as suas Lamentações através da utilização de um tema que repete com algumas variações em cada secção com letras do alfabeto hebraico, como se observa a seguir (exemplo 1).⁵

Exemplo 1 – Excerptos com um dos temas utilizado por Fernando de Almeida na obra *Incipit Lamentatio Jeremiae* para 8 vozes (à esquerda) e para 4 vozes (à direita).

Como é possível observar no exemplo acima, nota-se que Fernando de Almeida mantém a estrutura intervalar constante em todas estas secções de ambas as obras, apesar da introdução de algumas notas ornamentais em cada repetição. Nas Lamentações para 8 vozes alterna o tema entre Soprano e Alto, havendo uma relação entre cada secção, alternando entre o I e o V graus, terminando no I grau. Esta alternância não se vê na sua obra para 4 vozes, surgindo o tema sempre no soprano e sempre no I grau. Esta observação permite concluir que Bezzi, quando acrescenta os versos em falta, deu continuidade à estrutura enunciada por Almeida. A coerência que aqui se observa é responsável pela unidade da obra.

Para além do tema acima referido, Fernando de Almeida recorre a outro tema com o qual inicia cada uma das restantes secções. Tal como sucedia com o tema acima, também este se pode observar em ambas as Lamentações (exemplo 2).

⁵ Devido a limitações de tempo não foi possível confrontar os *Incipits* de Almeida com a tradição monódica do canto das Lamentações nas fontes portuguesas e com as fontes típicas do espaço ibérico, estudadas, entre outros por: Hardie, Jane Morlet. 2003. *The Lamentations of Jeremiah: Ten Sixteenth-Century Spanish Prints*. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music.

The image displays two musical staves for the 'Incipit Lamentatio Jeremiae' by Fernando de Almeida. The left staff is for 8 voices and the right staff is for 4 voices. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Latin. The left staff shows measures 1, 47, 108, 141, and 173. The right staff shows measures 1, 16, 41, 72, and 175. The lyrics for the left staff are: 'In - ci - pit la - men - ta - ti - o', 'Plo - rans plo - ra -', 'Vi - ae Si - on', 'Fa - cti sunt', and 'Je - ru - sa - lem'. The lyrics for the right staff are: 'In - ci - pit la - men - ta', 'Quo - mo - do se -', 'Plo - rans plo - ra - vit', 'Mi - gra - vit Ju - das', and 'Je - ru - sa - lem'.

Exemplo 2 - Excertos com um dos temas utilizado por Fernando de Almeida na obra *Incipit Lamentatio Jeremiae* para 8 vozes (à esquerda) e para 4 vozes (à direita).

Este tema surge sempre no início de uma nova secção e não é utilizado mais vezes ao longo das mesmas. Raramente é imitado e surge frequentemente numa posição de destaque perante as outras vozes, atacando de forma desfasada por exemplo. Como se pode contatar pelos exemplos acima, o tema nunca surge ornamentado, variando apenas o ritmo de acordo com o texto. Nas Lamentações para 8 vozes o tema surge sempre no I grau, enquanto que na obra para 4 vozes surge, em “*Migravit Judas*”, apenas uma vez no IV grau. Bezzi não recorre a este tema nas secções da sua autoria causando a perda parcial da unidade estrutural da obra.

The image displays a musical score for 'Missa Pro Defunctis a 8' by Duarte Lobo. The score is for three voices: C1 (Cantus), A1 (Alto), and T1 (Tenor). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Latin. The C1 staff shows measures 132 and 133. The A1 and T1 staves show measures 132 and 133. The lyrics for the C1 staff are: 'In me - mo - ri - a ae -'. The lyrics for the A1 and T1 staves are: 'In me - mo - ri - a ae - ter -'.

Exemplo 3 – Excerto da *Missa Pro Defunctis a 8* de Duarte Lobo (Cassola 2013).

Um facto que poderá ter alguma relevância é a proximidade deste tema com um utilizado por Duarte Lobo na sua *Missa Pro Defunctis a 8* (exemplo 3). De realçar que Fernando de Almeida foi discípulo de Duarte Lobo.

Nas Lamentações de Tomás Luis de Victória também é possível observar um pequeno movimento melódico que é repetido ao longo da obra e que consiste na sequência de notas fá, sol, lá, com ritmo relativamente longo. Este surge de forma muito menos evidente ao longo de toda a obra, mas apesar disso Manuel Soares recorre à sua utilização nos versos que compôs, tentando conferir unidade estrutural a toda a obra. Outro recurso que Soares mantém é a opção pela escrita muito melismática nas secções das letras hebraicas, tal como Victoria escreveu.

4.1.2. Responsórios

Acerca dos Responsórios estudados, como também eles são de estrutura fixa, como referido no capítulo 2.4, seguindo a forma ABCB para todos os Responsórios com exceção do último de cada noturno que obedece à forma ABCBAB, apenas foi possível comparar as diferentes proporções quanto a este ponto. Na tabela seguinte apresenta-se o número de compassos de cada secção para cada Responsório. Do primeiro responsório (*"In Monte Oliveti"*) existem duas peças distintas, ambas da autoria de Manuel Soares.

Primeiro Noturno				Segundo Noturno			Terceiro Noturno		
Secção	MS	MS*	FA	Secção	TLV	FA	Secção	TLV	FA
In monte	27	31	16	Amicus	23	15	Eram	24	12
Spiritus	9	12	7	Infelix	13	9	Venite	15	11
Vigilate	12	17	11	Bonum	10	10	Omnes	15	16
TOTAL	48	60	34	TOTAL	46	34	TOTAL	54	39
Secção	MS	FA		Secção	TLV	FA	Secção	TLV	FA
Tristis est	27	16		Judas	18	7	Una hora	15	11
Vos	13	7		Denariorum	10	6	Vel	14	8
Ecce	15	12		Melius	8	11	Quid	13	14
TOTAL	55	35		TOTAL	36	24	TOTAL	42	33
Secção	MS	FA		Secção	TLV	FA	Secção	TLV	FA
Ecce	38	17		Unus	15	8	Seniores	10	3
Cujus	11	5		Melius	6	5	Ut	20	9
Vere	13	19		Qui	15	14	Collegerunt	13	10
TOTAL	62	41		TOTAL	36	32	TOTAL	43	23

Tabela 13 – Número de compassos de cada secção dos nove responsórios.

Através da observação da tabela 13, pode concluir-se que no número total de compassos todas as obras de Fernando de Almeida são mais curtas que as restantes. Observa-se também que em todos os responsórios a segunda secção é a mais curta, provavelmente por esta corresponder ao *repetendum*, secção que seria repetida no final de cada responsório. A extensão de todos os responsórios mantém-se relativamente constante ao longo de todas as Matinas, no entanto o último responsório de cada noturno seria o mais longo, por ter duas repetições e não apenas uma como os restantes.

Em todos os Responsórios estudados, obedecendo à sua definição geral, as secções correspondentes aos versos estão escritas para um grupo mais reduzido de vozes. Nos Responsórios para 2 coros nota-se que apenas um executa a secção do verso, observando-os pela ordem com que seriam executados vemos que Fernando de Almeida alterna entre cada coro aquele que é responsável pela interpretação do verso, estando esta secção escrita para o coro 1 no primeiro responsório, para o coro 2 no segundo responsório, no terceiro regressa ao coro 1, seguindo com esta lógica até ao nono e último responsório das matinas. No caso dos Responsórios a 4 vozes, estas secções são executadas geralmente em grupos de 3 vozes. Nos Responsórios da autoria de Manuel Soares, ele opta pela utilização de SAT ou SST (no terceiro responsório), nas secções do verso. Tomás Luís de Victória opta pela diversificação do número e tipo de vozes utilizadas nestas secções ao longo das matinas, observando-se as seguintes escolhas para cada responsório: SA; SSA; ATB; SAT; SST e ATB, seguindo a ordem numérica dos responsórios. Como referido anteriormente, a terceira voz que surge nesta fonte no primeiro responsório, terá sido um acréscimo feito à posteriori e não uma escolha de Victoria.

4.2. Modo/Harmonia

A discussão em torno dos modos da polifonia é longa, sendo um dos tópicos mais discutidos já desde o séc. XV, apesar de a prática modal ser uma prática comum desde séculos anteriores (Wiering 2001). Ainda hoje não existe consenso quanto à definição dos modos, sendo necessário estabelecer uma terminologia comum como base para a análise das obras em estudo.

Os 8 modos eclesiásticos, que correspondem aos modos de ré, mi, fá e sol nas suas versões autênticas e plagais, foram uma das primeiras classificações para os modos e uma das que se manteve em uso durante mais tempo. No entanto, esta classificação revelava alguns problemas e vários foram os tratados que se escreveram na tentativa de resolver estas questões. Entre estes tratadistas encontra-se Glareano, que com o seu tratado *“Dodecachordon”* (1547), introduz dois novos modos em conjunto com as denominações provenientes da Antiguidade Clássica que ainda hoje são as utilizadas (Wiering 2001). Os modos apresentados por Glareano no seu tratado, foram mais tarde reorganizados e renomeados por Zarlino no seu famoso tratado, *“Le istituzione armoniche”* de 1558 (Powers 1980). Sendo as obras em estudo de carácter sacro e encontrando-se todas nos modos eclesiásticos, estas denominações revelam-se as mais adequadas à música. Mas, pelo facto da nomenclatura proposta por Glareano ser a que hoje é conhecida pela esmagadora maioria dos músicos práticos, ambas as denominações serão utilizadas neste trabalho.

Eclesiásticos	Glareano	Zarlino	Final e âmbito	Afetos
1º tom	Dórico	Frígio	Ré autêntico	Um pouco triste
2º tom	Hipodórico	Hipofrígio	Ré plagal	Choroso, humilde e depreciativo
3º tom	Frígio	Lídio	Mi autêntico	Um pouco duro, capaz de fazer chorar
4º tom	Hipofrígio	Hipolídio	Mi plagal	Choroso, triste, lamentação suplicante
5º tom	Lídio	Mixolídio	Fá autêntico	Alegre, modesto e agradável
6º tom	Hipolídio	Hipomixolídio	Fá plagal	Devoto e choroso
7º tom	Mixolídio	Jónico	Sol autêntico	Lascivo, alegre, expressando ameaça, perturbação e raiva
8º tom	Hipomixolídio	Hipojónico	Sol plagal	Alegre com alguma doçura
-	Eólio	Eólio	Lá autêntico	Alegre, doce, suave e sonoro
-	Hipoeólio	Hipoeólio	Lá plagal	Não muito diferente dos modos 2 e 4
-	Jónico	Dórico	Dó autêntico	Adequado a dança, lascivo
-	Hipojónico	Hipodórico	Dó plagal	Textos acerca de amor que contenham coisas tristes

Tabela 14 – Correspondência das nomenclaturas dos modos de Glareano, com a nomenclatura adotada por Zarlino, os modos eclesiásticos, final e âmbito de cada modo (Powers 1980; Wiering 2001). Afetos relacionados com cada modo segundo Zarlino e Glareano, tradução livre a partir de Wiering (2001).

Apresenta-se na tabela acima a correspondência entre os modos eclesiásticos e aqueles propostos por Glareano e reorganizados por Zarlino (tabela 14). As transposições dos modos aconteciam regularmente devido ao âmbito confortável para a voz e, estas eram realizadas recorrendo à colocação do si bemol na armação de clave (Merrit 1949).

Em *“Le istituzione armoniche”*, Zarlino descreve ainda os afetos relacionados com cada um dos modos, que seriam à época tradicionais e possíveis de encontrar com pequenas variações noutros tratados (Powers 1980).

Obra	Victoria/Soares	Almeida/Bezzi	Almeida
Lamentações	Lídio/Fá jónico ⁶ (5º tom)	Frígio (3º tom)	Sol hipodórico (2º tom)

Tabela 15 – Modos das Lamentações de Jeremias estudadas.

Observando os modos das diferentes Lamentações estudadas é possível concluir que não existe qualquer relação entre elas. E, comparando com os Responsórios que hipoteticamente pertenceriam ao mesmo conjunto de obras para o Ofício das Trevas, mais uma vez se verifica a falta de qualquer relação. Esta falta de unidade modal não seria rara nos conjuntos de obras para estes ofícios pois, pelas suas características, a estrutura do Ofício das Trevas não permite ao ouvinte aperceber-se desta unidade, uma vez que existem vários itens intercalados com as Lamentações e os Responsórios (Figueiredo 2017).

Se se observar os afetos relacionados com cada modo, a escolha feita por Victoria para as Lamentações não parece ser a mais lógica, por oposição às escolhas realizadas por Almeida, que correspondem a modos associados a um carácter mais soleno e adequado ao texto em causa. Na realidade, ao ouvir todas as Lamentações, sente-se que as de Almeida transportam um ambiente “mais pesado” enquanto as de Victoria aparentam uma atmosfera um pouco mais agradável.

⁶ Observa-se na polifonia renascentista que o modo lídio surge frequentemente com o si b, e este correspondia ao quinto modo eclesiástico. Quando Glareano propõe a existência de mais dois modos, o de dó (jónico) e o de lá (eólico), a sequência de notas do modo lídio com si b tornou-se igual ao modo jónico transposto a fá, daí que a denominação deste modo varie, apesar de na sua essência se tratar do mesmo modo (Powers 2001). No seu tratado pode ler-se: *“The third combination, that of Lydian and Hypolydian, is unusual in this our age, as we have often remarked in the foregoing, all compositions in these modes are forced into the Ionian”* (Strunk 1981, p. 34).

Obra		Victoria	Soares		Almeida
1º Noturno	Responsório I	-	A	Frígio (3º tom)	Sol hipodórico (2º tom)
			B	Lídio/Fá jónico (5º tom)	
	Responsório II	-	Sol dórico (1º tom)		Frígio (3º tom)
	Responsório III	-	Sol dórico (1º tom)		Frígio (3º tom)
2º Noturno	Responsório IV	Sol dórico (1º tom)	-		Sol hipodórico (2º tom)
	Responsório V	Sol dórico (1º tom)	-		Sol hipodórico (2º tom)
	Responsório VI	Sol dórico (1º tom)	-		Sol hipodórico (2º tom)
3º Noturno	Responsório VII	Sol dórico (1º tom)	-		Frígio (3º tom)
	Responsório VIII	Sol dórico (1º tom)	-		Frígio (3º tom)
	Responsório IX	Sol dórico (1º tom)	-		Frígio (3º tom)

Tabela 16 – Modos de cada obra em estudo.

Ao olhar para os Responsórios da autoria de Victoria é possível constatar a existência de uma coerência modal ao longo de todas as Matinas, coerência esta que parece ter sido mantida por Manuel Soares, com exceção do Responsório I, caso em que o compositor, nas duas versões que compõe deste mesmo Responsório, opta pela utilização de dois modos distintos do utilizado por Victoria. O mesmo sucede com o primeiro Responsório de Fernando de Almeida que, apesar de não realizar uma escolha constante a nível modal para todos os Responsórios das Matinas como sucedia com Victoria, a organização que se pode observar na tabela 16, indica a divisão da escolha dos modos por Noturnos.

É possível verificar que os modos escolhidos para os Responsórios alternam entre o modo dórico e o frígio, com exceção de ambas as versões do Responsório I de Manuel Soares. Estes modos são os que estão mais associados ao ambiente triste e carregado que se pretende fazer sentir neste tempo litúrgico.

Os diferentes acordes⁷ que se podem encontrar na polifonia do séc. XVI não são muitos. Segundo Rubio (1974), os polifonistas deste período apenas reconheciam o acorde perfeito como tal, em conjunto com as suas inversões, sendo a primeira inversão a de uso mais comum. Ao observar a obra de Victoria é possível observar que a grande maioria dos acordes que se veem, encontram-se no estado fundamental, surgindo apenas raramente na primeira inversão (exemplo 4).

Exemplo 4 – Responsório 5, TLV, c. 2-4.

Exemplo 5 – Lamentações, TLV/MS, c. 136-137.

Manuel Soares recorre mais frequentemente ao uso da primeira inversão e inclui, nas obras analisadas, alguns acordes de sétima, como se pode observar no exemplo 5, acima (Os acordes na primeira inversão encontram-se no interior da caixa e a sétima está assinalada por um *). Harmonicamente observa-se também na sua obra um certo grau de afastamento do modo em que a peça está composta (exemplo 6), afastamento esse que iria para além do cânone em vigor no séc. XVI. Isto acontece em conjunto com a introdução de alterações em notas que raramente seriam alteradas neste século (assinalada com uma seta) e ainda com o recurso muito pontual ao acorde aumentado (no interior da caixa).

⁷ A palavra acorde levanta algumas perspetivas não consensuais quanto à sua utilização, devido à interpenetração de pensamento harmónico e de pensamento contrapontístico nos séculos XV a XVII. No presente trabalho, a palavra acorde é utilizada com a sua aceção atual e pretende apenas ser uma ferramenta para descrever a utilização simultânea de três ou mais notas. A maioria dos acordes encontrados nas obras em estudo consistem em tríades, ou seja, em acordes resultantes da sobreposição de uma terceira (maior ou menor) com uma quinta perfeita (Ferreira 2009). Tendo em consideração que as tríades são acordes, esta foi a nomenclatura adotada ao longo deste trabalho por permitir uma compreensão mais rápida e inequívoca por parte tanto dos músicos práticos como por musicólogos.

276

S. I
i - ni - qui - ta - tum e -

S. II
nem i - ni - qui - ta - tum e - *

T.
nem i - ni - qui - ta - tum

B.
i - ni - qui - ta - tum e -

Exemplo 6 – Lamentações, TLV/MS, c. 276-278.

No século XVII começa a emergir a tonalidade que vem substituir a teoria modal que resistia há pelo menos dois milénios (Atcherson 1973). Este período é caracterizado como sendo um século de experimentalismos e de revisão de conceitos, tanto no campo da modalidade como no da tonalidade (Atkinson 1956). Fernando de Almeida, como compositor já deste século, começa a afastar-se da sonoridade modal através de um sentido de direcionamento harmónico mais tonal, através da utilização de encadeamentos mais característicos da tonalidade, como movimentos constantes dominante-tónica (à semelhança das dominantes secundárias utilizadas no período barroco) e da criação de sensíveis (exemplo 7).

S. I
A - mi - cus me - us os - cu - li os - cu - li me tra - di - dit si - gno

S. II
A - mi - cus me - us os - cu - li me tra - di - dit si - gno

A. I
A - mi - cus me - us os - cu - li me os - cu - li me tra - di - dit si - gno

T. I
A - mi - cus me - us os - cu - li me tra - di - dit si - gno tra - di - dit si - gno
V - I V - I V - I

S. III
A - mi - cus me - us quem

A. II
A - mi - cus me - us quem

T. II
A - mi - cus me - us quem

B.
A - mi - cus me - us quem
V - I

Exemplo 7 – Responsório IV, FA, c. 1-3.

Observa-se nas obras de Fernando de Almeida analisadas, uma alternância entre momentos onde prolifera um pensamento vertical da harmonia, contrapostos com momentos onde o pensamento horizontal é o preferido. Este contraste é bastante visível nas suas obras a 8 vozes, sendo possível verificar que Almeida demonstra uma maior horizontalidade nas secções a 4 vozes, aumentando assim o contraste com as restantes secções. É precisamente nas secções a 4 vozes que se pode observar uma outra característica da sua escrita, onde o compositor aumenta a instabilidade da música, traduzindo os sentimentos do texto, recorrendo à criação sucessiva de momentos de tensão harmónica, através da utilização intensiva de retardos, como se pode ver no exemplo 8. Neste mesmo exemplo observa-se também o surgimento de um acorde de sétima da dominante, tal sucede-se pontualmente nas obras de Almeida analisadas.

31

S. I - lit et do - lo - res no - stros

S. II tu - lit et do - lo - res et do - lo - stros

A. I - tu - lit et do - lo - res no - stros et do - lo -

T. I - lit et do - lo - res no - stros

Exemplo 8 – Responsório III, FA, c. 31-34.

A utilização de falsas relações é frequentemente visível nas obras de Almeida. Esta trata-se de uma ferramenta amplamente utilizada nos séculos XVI e XVII, no entanto, de entre as obras em estudo, apenas nas de Almeida é que o seu uso é mais evidente (exemplo 9).

93

S. - am in - ter an - gu - sti - as

A. am in - ter an - gu - sti - as in - ter an

T. am in - ter an - gu - sti - as in - ter an - gu - sti -

B. am in - ter an - gu - sti - as in - ter an - gu

Exemplo 9 – Lamentações, FA/HB, c. 93-96.

As secções da autoria de Hyeronimus Bezzi caracterizam-se pela presença de características mais típicas do período Barroco. Duas das que se podem observar são: a existência de marchas harmónicas que seguem o ciclo das quintas e o uso do acorde de sétima diminuta na antecipação da cadência, com função de subdominante (exemplo 10).

129

S. dae et i - psta op - pres - sa a - ma - ri - tu -

A. et i - psta op - pres - sa a - ma - ri - tu -

T. dae et i - psta op - pres - sa a - ma - ri - tu -

B. dae et i - psta op - pres - sa a - ma - ri - tu -

Exemplo 10 – Lam. FA/HB, c. 129-134.

4.2.1. Cadências/Cláusulas

Não existe um sistema de análise único que sirva de modelo para todas as composições do período em estudo, observando-se que cada autor opta pelo sistema que mais se adequa à/s obra/s que pretende/m estudar. Enquanto alguns autores se baseiam em fontes primárias (Lopes 1996; Castilho 2010; Figueiredo 2017), outros

optam por adaptar os sistemas e a nomenclatura mais utilizada a partir do barroco, salvaguardando as eventuais diferenças que necessariamente ocorrem (Merrit 1949).

Tratando-se as obras em estudo de um conjunto tão díspar e com características tão diversas optou-se pela adoção do sistema proposto por Merrit (1949). No entanto, de forma a sublinhar a teoria polifônica renascentista (que tem como base a movimentação individual das vozes) (Atkinson 1956; Merrit 1949), serão referidos os padrões de deslocação das vozes característicos dos movimentos cadenciais.

Claramente, a cadência mais utilizada por todos os compositores em estudo para a finalização das diferentes secções é a cadência perfeita.⁸ Porém, esta pode surgir com diversas configurações distintas. Segundo Merrit (1949), uma cadência perfeita consiste na progressão de um acorde maior sobre o tom da dominante, seguido da tríade maior construída sobre a tônica. Por vezes, esta pode surgir com a 5ª ou a 3ª omitida (Merrit 1949). Melodicamente, a construção de uma cadência baseia-se na movimentação contrária de duas vozes por graus conjuntos, passando de um intervalo de 6ª, entre as duas vozes, para uma 8ªP ou de um intervalo de 3ª para um uníssono (Fromson 1991).

Exemplo 11 – Lamentações TLV/MS, c. 22-24.⁹

Exemplo 12 – Lamentações TLV/MS, c. 58-60.

No exemplo acima é possível observar várias cadências perfeitas com diferentes configurações. Pode notar-se que há diferenças nos movimentos efetuados por cada voz para atingir a consonância perfeita final. De entre estes movimentos podem assinalar-se três que são referidos como os mais comuns na polifonia do séc. XVI, o *cantizans*, o

⁸ Optou-se pelo uso da nomenclatura atual das cadências, em detrimento da nomenclatura presente nas fontes primárias dos séculos XVI e XVII, por permitir o agrupamento das diferentes cadências em categorias mais claras e uma compreensão mais imediata para qualquer músico prático.

⁹ R - Retardo

tenorizans e o *baixizans* (Castilho 2010). Esta nomenclatura é utilizada para a descrição de um movimento cadencial característico da voz que lhe dá o nome, mas tal não significa que estes surjam apenas na voz a que correspondem (Castilho 2010; Figueiredo 2017). O *tenorizans* é caracterizado pelo movimento 2-1 ou 2-3 (assinalado a amarelo nos exemplos), o *cantizans* pelo movimento 8-7-8 (azul) e o *baixizans* pelo 5-1 (verde) (Castilho 2010). Não é necessária a ocorrência de todos estes movimentos em simultâneo para a formulação de uma cadência, como se observa no exemplo 12.

Tomás Luis de Victória, nas obras analisadas, recorre frequentemente a cadências perfeitas para finalizar as diferentes secções de cada peça. Nos seus Responsórios, contrariamente ao que acontece nas Lamentações (exemplos 11 e 12), Victória opta por não utilizar ornamentação no final do movimento cadencial (exemplos 13 e 14).

Exemplo 13 – Responsório IV, TLV, c. 22-23.

Exemplo 14 – Responsório IX, TLV, c. 29-30.

Para além da cadência perfeita, nas obras estudadas, Victoria utiliza frequentemente a cadência frígia, mas sempre em secções intermédias e nunca como cadência final (exemplos 15 e 16). A cadência frígia deve o seu nome ao modo que a originou e define-se pelo movimento de meio-tom descendente do baixo em conjunto com o movimento ascendente de um tom da voz superior (Fromson 1991; Merrit 1949). Com estas características esta cadência apenas ocorre ao I grau quando estamos no modo de Mi (frígio), no entanto a movimentação frígia surge várias vezes ao longo das peças em estudo apesar de estas não se encontrarem no modo de mi. Nestes casos acontece que a cadência para no V grau do modo e o acorde que lhe antecede é pelas

características deste movimento o IV na primeira inversão (Arana 2012). É de realçar que a cadência frígia nestes moldes nunca é utilizada na cadência final de uma peça, mas sim apenas para terminar algumas secções intermédias que por norma seguem para o primeiro grau no início da secção seguinte.

S. I
non fu - is - set.

S. II
non fu - is - set.

A.
non fu - is - set.

Exemplo 15 – Responsório V, TLV, c. 35-36.

A.
ci - li - um.

T.
ci - li - um.

B.
um, con - ci - li - um.

Exemplo 16 – Responsório IX, TLV, c. 42-43.

A cadência frígia surge na obra de Victoria com diferentes objetivos, por um lado com o de articular uma passagem forte do texto em latim e por outro como pontuação para introduzir uma mudança na textura e surge ainda como cadência intermédia para dividir secções, sendo mais recorrente o seu uso no final do verso antes do *repetendum* (Arana 2012). Ao olhar para as obras de Victoria em estudo, verifica-se que curiosamente nas Lamentações ele nunca recorre à cadência frígia para terminar as diferentes secções, utilizando-a apenas nos Responsórios.

Focando apenas nas cadências intermédias realizadas por Victoria, é possível reparar na existência de outras duas cadências, a plagal e a meia-cadência. Recorrendo novamente às definições de Merrit (1949), uma cadência plagal consiste no acorde construído sobre o IV grau do modo que prossegue para o acorde maior do I grau, ambos no estado fundamental e a meia-cadência consiste na paragem sobre o acorde maior do V grau do modo, podendo o acorde que o precede variar bastante conforme cada caso. Estas cadências não são as mais recorrentes na obra de Victoria, no entanto não deixam de aparecer nas suas composições, como se pode constatar nos exemplos 17 e 18, de uma cadência plagal e de uma meia-cadência, respetivamente.

Exemplo 17 – Responsório IX, TLV, c. 7-8.

Exemplo 18 – Responsório VIII, TLV, c. 32-33.

Ao olhar para a obra de Manuel Soares, conclui-se que o compositor, tal como Victoria, prefere a utilização de cadências perfeitas para a terminação da grande maioria das secções, alternando nas suas versões com *baixizans* e sem *baixizans*. No exemplo 19, observa-se uma das fórmulas cadenciais a que Manuel Soares recorre com alguma frequência, realizando a preparação da cadência com um retardo.

Exemplo 19 – Responsório III, MS, c. 47-49

Exemplo 20 – Lamentações TLV/MS, c. 240-242.

As raras exceções em que Manuel Soares não utiliza a cadência perfeita para terminar uma secção, correspondem às secções dos versos dos Responsórios. Repara-se que, nestas secções de alguns dos Responsórios analisados o compositor escolhe a cadência frígia para as terminar (exemplos 21 e 22).

Exemplo 21 – Responsório II, MS, c.54-55

Exemplo 22 – Responsório I (A), MS, c. 47-48.

Há ainda, referente às cadências perfeitas, uma tipologia que apenas se observa nas Lamentações e que consiste na prolongação do efeito cadencial através do uso de dois retardos que ocorrem em fases diferentes da cadência (exemplos 23 e 24). Esta foi utilizada tanto por Victoria como por Soares, sendo que possivelmente Soares utilizou-a como meio de manter a linguagem de Victoria ao longo da peça, uma vez que não utiliza esta tipologia nas outras obras da sua autoria que foram analisadas.

Exemplo 23 – Lamentações TLV/MS, c.68-70.¹⁰

Exemplo 24 – Lamentações TLV/MS, c.114-116.

Tanto Victória como Soares não utilizam a cadência plagal para terminar as suas secções, no entanto Victoria usa-a em algumas passagens intermédias, como visto anteriormente. Nas obras de Soares tal não acontece, optando o compositor novamente pelo recurso às cadências perfeita e frígia (exemplos 25 e 26).

¹⁰ E - Escapada

Exemplo 25 – Lamentações TLV/MS, c.138-139.

Exemplo 26 – Lamentações TLV/MS, c.209-210.

A meia-cadência também surge na obra de Manuel Soares como cadência intermédia (exemplo 27), no entanto, tal como sucedia com Victoria, esta não é muito recorrente.

Exemplo 27 – Responsório I (A), MS, c. 13-14.

Fernando de Almeida, contrariamente aos restantes compositores estudados utiliza regularmente a cadência plagal como finalização das suas secções, como é possível observar nos exemplos seguintes (28 e 29).

S. tu - um

A. um tu - um

T. tu - um

B. 4 1 tu - um

S. I. 15 bam quae cir-cun-da-bit me

S. II. bam quae cir-cun-da-bit me

A. I. bam quae cir-cun-da-bit me

T. I. 4 1 bam quae cir-cun-da-bit me

S. III. quae cir-cun-da-bit me

A. II. quae cir-cun-da-bit me

T. I. quae cir-cun-da-bit me

B. 4 1 quae cir-cun-da-bit me

Exemplo 28 – Lamentações (8 vozes), FA, c. 181-182. Exemplo 29 – Responsório II, FA, c. 15-16.

Observa-se que Almeida apenas usa a cadência plagal para terminar as secções nas obras a 8 vozes, preferindo nas restantes a utilização da cadência perfeita. Nas diferentes secções das suas obras podem ver-se algumas cadências perfeitas a 4 vozes, tanto nas obras escritas inteiramente para esta constituição, como nas secções que apresentam igual número de vozes em outras obras escritas para conjuntos mais numerosos.

S. 7 8 ta - ti - o - - - - - nem

A. ta - ti - o - - - - - nem

T. 2 1 ta - ti - o - - - - - nem

B. 5 1 ta - ti - o - - - - - nem

Exemplo 30 – Responsório I, FA, c. 33-34.

S. I. 2 3 na - tus non fu - is - set

S. II. R 7 8 set si na - tus non fu - is - set

A. I. non fu - is - set

T. I. 5 1 is - - - - - set

Exemplo 31 – Responsório V, FA, c. 23-24.

Apesar desta preferência pela utilização da cadência perfeita nas obras a 4 vozes, Almeida também recorre a esta cadência nas obras a 8 vozes, embora em menor número do que nas anteriores, como se observa em seguida (exemplos 32 e 33).

The image displays two musical score examples, labeled 32 and 33, showing voice parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with annotations for voice movements. Example 32 (left) shows movements 2, 3, 1, 5, 1 for Soprano, Alto, Tenor, and Bass respectively. Example 33 (right) shows movements 7, 8, 2, 1, 5, 1 for Soprano, Alto, Tenor, and Bass respectively.

Exemplo 32 – Responsório I, FA, c. 22-23.

Exemplo 33 – Lamentações (8 vozes), FA, c. 171-172.

Aqui pode ver-se que, pelo número de vozes ser superior ao que sucedia nos primeiros exemplos dados, o compositor pode utilizar em simultâneo ambos os movimentos *tenorizans* possíveis (2-1 e 2-3), e também utilizar o movimento *baixizans* tanto ascendente como descendente em cada um dos baixos.

Quanto à utilização da cadência frígia, observa-se que, em todas as obras analisadas, Almeida, contrariamente aos outros compositores em estudo, apenas usa a cadência frígia, para finalizar uma secção, uma vez, no final do verso do Responsório VI (exemplo 34).

S. III
- - rum

A. II
- to - rum

T. II
to - rum

B.
to - rum

Exemplo 34 – Responsório VI, FA, c. 26-27.

No entanto ao longo das suas obras é possível observar o recurso a este tipo de cadência um maior número de vezes, sempre associadas à pontuação do texto (exemplo 37). Com o mesmo objetivo, para além da cadência frígia, Almeida recorre frequentemente ao uso das cadências plagal e perfeita (exemplos 35 e 36). Assinala-se que o compositor apenas usa a cadência plagal com maior regularidade nas obras a 8 vozes, praticamente não surgindo nas obras a 4 vozes. Tal como sucedia com os restantes compositores em estudo, Fernando de Almeida também utiliza a meia cadência com menor frequência (exemplo 38).

S.
rans plo - ra - vit in no - cte,

A.
rans plo - ra - vit in no - cte,

T.
plo - rans plo - ra - vit in no - cte,

B.
- vit in no - cte,

S.
-cte et

A.
cte et

T.
vit et

B.
cte et

S.
ple-na po - pu - lo!

A.
- na po - pu - lo!

T.
- na po - pu - lo!

B.
- na po - pu - lo!

S.
- na po - pu - lo! fa - c

A.
- na po - pu - lo! fa

T.
- na po - pu - lo! fa - c

B.
- na po - pu - lo! fa - c

Exemplo 35 – Lamentações FA (8 vozes), c. 54-56. Exemplo 36 – Lamentações FA (8 vozes), c. 30-31.

Exemplo 37 – Responsório IV, FA, c.19.

Exemplo 38 – Responsório I, FA, c.30-31.

4.3. Melodia

Partindo da análise das linhas individuais observa-se que em todas as obras em estudo, a totalidade das vozes se desenvolvem no âmbito de pouco mais de uma oitava, permanecendo quase sempre dentro do registo confortável para cada naipe. Nas obras polifónicas renascentistas este é o âmbito que normalmente se encontra nas partes individuais (Meritt 1949; Wiering 2001). Duas exceções a este conforto podem ver-se nos exemplos 39 e 40, onde Manuel Soares coloca notas desconfortavelmente agudas para os tenores e Fernando de Almeida escreve uma nota mais grave para os Baixos. Não se observam muito mais situações como estas ao longo das peças estudadas.

Exemplo 39 – Responsório II, MS, c. 20-21, Tenor. Exemplo 40 – Lamentações (8 v), FA, c. 122, Baixo

Na generalidade das obras em análise, a maioria das linhas move-se através da utilização de graus conjuntos ou sequências de terceiras, sendo estes os intervallos melódicos mais típicos para a época (Meritt 1949; Ultan 1977). Uma exceção a esta movimentação é a voz do Baixo, onde tradicionalmente se pode encontrar um maior número de saltos e a utilização da oitava, que raramente surge nas vozes superiores.

Victoria, para além da utilização dos intervalos referidos, demonstra um gosto especial pela utilização de quintas perfeitas, utilizadas comumente como cabeça dos temas das suas imitações, ou para iniciar novas secções (exemplos 41 e 42). Nos casos imitativos, por vezes, surge também a quarta perfeita por ser o intervalo inverso da quinta perfeita.

Exemplo 41 – Responsório VI, TLV, c. 11-13.

Exemplo 42 – Responsório VII, TLV, c. 25-26.

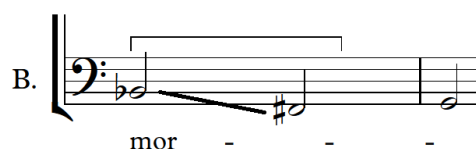
Em Fernando de Almeida observa-se a utilização de várias sequências com um maior número de notas repetidas (exemplo 43), mostrando alguma verticalidade no pensamento do compositor.

Exemplo 43 – Lam. FA (8 vezes), c. 155-156

Ao observar as linhas melódicas de Manuel Soares, Fernando de Almeida e Hieronymus Bezzi contata-se a utilização esporádica de intervalos como a quarta diminuta (exemplos 44 e 45) que surgem normalmente associados a palavras com maior carga dramática, como *inimici, dolet, mortem, etc.*



Exemplo 44 – Lam. TLV/MS, c. 113-114, Tenor.



Exemplo 45 – R. II, FA, c. 6, Baixo.

Segundo Rubio (1974), a utilização de intervalos de 4ª diminuta é frequente na obra de Victoria, no entanto este intervalo não foi observado em nenhum das obras analisadas da sua autoria. Em nenhuma das obras em estudo se observa o recurso a cromatismos ou intervalos maiores do que a sexta, sendo que esta apenas surge ascendentemente e apenas é empregue pontualmente.

Quanto ao uso de melismas, este parece ser relativamente reduzido nas obras em estudo. Surge pontualmente associado a palavras que se pretendem destacar como *tributo, servitutis, Omnes, peccatorum, etc.* ou nas secções que contêm menos texto, como nas secções das letras hebraicas (exemplo 46). O uso de melisma nessas secções ocorre em todas as Lamentações analisadas no entanto é na de Victoria que se observa com maior extensão. É bastante raro o recurso a notas repetidas numa mesma sílaba em todas as secções melismáticas analisadas, aparecendo apenas pontualmente nas Lamentações a 4 vozes da autoria de Fernando de Almeida.

Exemplo 46 shows a four-voice musical setting (S. I, S. II, T., B.) in G major. The music is in 8/8 time. The lyrics 'A - - - leph A - - - leph' are written below the staves. The Soprano I (S. I) part has a melisma on 'leph' consisting of a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a quarter note G. The Soprano II (S. II) part has a melisma on 'leph' consisting of a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a quarter note G. The Tenor (T.) part has a melisma on 'leph' consisting of a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a quarter note G. The Bass (B.) part has a melisma on 'leph' consisting of a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F, and a quarter note G.

Exemplo 46 – Lam. TLV/MS, c.16-21.

59

S. - - am spre-ve-runt e-am et fa-cti sunt e - - -

A. spre-ve-runt e - am spre-ve-runt e-am et fa-cti sunt e - i i-ni-

T. -jus spre-ve-runt e-am spre-ve-runt e-am et fa-cti sunt e - - i

B. e - - am spre-ve-runt e-am et fa-cti sunt e - - i i -

Exemplo 47 – Lam. FA/HB, c. 59-62.

Fernando de Almeida é, dos três compositores, aquele que aparenta preferir secções maioritariamente silábicas, frequentemente associadas à utilização de ritmos mais curtos (exemplo 47).

4.4. Ritmo

Ritmicamente, a música deste período apresenta uma grande diversidade e elasticidade. Esta variedade prende-se com as variações rítmicas dos movimentos individuais de cada voz em contraste com as restantes. Apesar da horizontalidade característica do contraponto do séc. XVI, os compositores também têm preocupações com o ritmo vertical, ou seja as melodias individuais deverão mexer-se livremente mas é impossível ignorar os diferentes movimentos que ocorrem em simultâneo (Merrit 1949; Ultan 1977).

A unidade métrica deste período era a mínima, e encontram-se nas partituras as seguintes figuras rítmicas: longa, breve, semibreve, mínima, semínima e a colcheia, não aparecendo figuras mais curtas que a colcheia. Ao observar qualquer melodia deste período, muito raramente se observa a repetição de uma mesma figura rítmica, contribuindo assim para a constante movimentação e variedade rítmica (Merrit 1949).

O ritmo encontra-se muito ligado à palavra, contribuindo este para destacar a métrica natural do texto e acentuar as sílabas tónicas. A utilização de notas longas está várias vezes associada à sílaba tónica da palavra, pois estas, com exceção de quando surgem nas cadências tendem a criar tensão e as notas mais curtas a relaxá-la (Merrit 1949). Analisando as partituras em estudo, é possível observar que tipicamente as secções iniciam-se com recurso a notas mais longas (exemplo 48), surgindo as mais

curtas apenas no decorrer da música. Este tipo de movimentação rítmica é característica da música polifônica renascentista, e normalmente é acompanhada pelo novo aumento da duração das figuras perante a aproximação da cadência (Ultan 1977).

Exemplo 48 – Responsório I (A), MS, c.1-4.¹¹

Tanto Tomás Luis de Victoria como Manuel Soares apresentam características rítmicas semelhantes, recorrendo maioritariamente a figuras mais longas e utilizando apenas esporadicamente figuras como a semínima e a colcheia, sendo que esta ultima aparece quase exclusivamente como ornamentação (exemplo 48). Ambos utilizam frequentemente um desenho rítmico sincopado, muito associado à utilização de retardos (exemplos 49 e 50). Esta tipologia de células rítmicas é comumente utilizada no renascimento (Ultan 1977).

Exemplo 49 – Responsório II, MS, c.35-37.

Exemplo 50 – Lamentações TLV/MS, c.55-58.

¹¹ Nota: Todos os ritmos das transcrições utilizadas apresentam as figuras rítmicas reduzidas a metade.

Ambos os compositores mencionados recorrem também à utilização de sequências longas de mínimas (exemplos 51 e 52).

Example 51 shows a musical score for measures 16-18. It features four staves: S. I, S. II, T., and B. The lyrics are 'A - - -'.

Exemplo 51 – Lamentações TLV/MS, c.16-18.

Example 52 shows a musical score for measures 50-52. It features four staves: S., A., T., and B. The lyrics are 'ut non in - tre -'.

Exemplo 52 – R. I (B), MS, c.50-52

Fernando de Almeida destaca-se relativamente aos restantes compositores em estudo pelo seu recurso a ritmos mais curtos e pouco usuais (exemplos 53 e 54), recorrendo frequentemente a ritmos sincopados e a entradas em contratempo.

Example 53 shows a musical score for measures 1-18. It features eight staves: S. I, S. II, A. I, T. I, S. III, A. II, T. II, and B. The lyrics are 'U-nus ex dis-ci - pu-lis'.

Exemplo 53 – Responsório VI, FA, c. 1.

Example 54 shows a musical score for measures 18-19. It features eight staves: S. I, S. II, A. I, T. I, S. III, A. II, T. II, and B. The lyrics are 'Cu - jus li - vo - re sa - i'.

Exemplo 54 – Responsório III, FA, c. 18.

Almeida usa o ritmo como uma ferramenta capaz de mudar o carácter de uma secção. Em todas as secções dos versos dos seus Responsórios, o compositor opta pelo uso de ritmos mais longos do que nas restantes secções, aumentando assim a tensão e

destacando essas secções (exemplo 55). A mesma ferramenta é utilizada em ambas as Lamentações nas secções que iniciam cada verso, conferindo um certo grau de solenidade e introduzindo a secção seguinte (exemplo 56).

Exemplo 55 – Responsório III, FA, c. 23-25.

Exemplo 56 – Lamentações FA, c. 21-23.

4.5. Textura

A nível de textura é possível observar em todas as obras analisadas, a alternância entre o uso de ambos os polos texturais opostos mais recorrentes, a imitação e a homofonia. Nos Responsórios, a escolha entre estas texturas encontra-se muito associada à sua estrutura, optando os compositores estudados, pela imitação nos versos e por uma textura mais homofónica nas restantes secções. Segundo Rubio (1974), estas seriam as características mais comuns de textura para os Responsórios.

Dentro destes dois grandes grupos texturais podem distinguir-se algumas formas variantes. No campo da imitação podem observar-se ao longo das peças estudadas diferentes variações: (1) Imitação com um só tema e intervenção de todas as vozes (Exemplo 57); (2) Imitação emparelhada (Exemplo 58); (3) Imitação em que o tema é imitado na sua totalidade, criando uma espécie de cânone (Exemplo 59); (4) Imitação em que duas ou mais vozes têm o tema e as restantes apenas realizam o recheio harmónico (Exemplo 60); (5) Imitação em que o tema não é repetido em todas as vozes (Exemplo 61).

44

S. Vi - gi - la - te et o - ra - te et o - ra - te

A. Vi - gi - la - te et o - ra - te et o - ra - te

T. Vi - gi - la - te et o - ra - te

B.

Exemplo 57 - Responsório I (B), MS, c. 44-49.

117

S. I. Gi - - - - - mel

S. II. Gi - - - - -

T. Gi - - - - - mel Gi -

B. Gi - - - - - mel Gi -

Exemplo 58 - Lamentações, TLV/MS, c. 117-122.

50

S. I. Ve - re lan - guo - res no - stros i -

S. II. Ve - re lan - guo - res no - stros

A.

T.

Exemplo 59 – Responsório III, MS, c. 50-53.

S. In - mon - te O - li - ve -

A. In mon - te O - li - ve -

T.

B. In mon - te O - li - ve -

Exemplo 60 – Responsório I (B), MS, c.1-4.

284

S. I
e - jus du - cti sunt in ca - pti .

S. II
du - cti sunt in ca - pti - vi - ta

T.
8
jus. du - cti sunt in ca - p

B.
e - jus du - cti sunt in ca -

Exemplo 61 - Lamentações, TLV/MS, c. 284.

Os dois primeiros tipos de imitação são os mais comuns em todas as obras, havendo um especial gosto pela imitação com dois temas em simultâneo que surge com alguma frequência na obra dos três compositores. Fernando de Almeida chega a realizar uma imitação onde se podem encontrar 4 temas em simultâneo no início das suas Lamentações a 8 vozes. Esta imitação surge principalmente associada às secções iniciais ou às secções mais melismáticas, relativamente frequentes nas Lamentações de Tomás Luis de Victoria.

Relativamente à homofonia também se encontram nas obras em estudo algumas variações, nomeadamente: (1) Homorritmia (Exemplo 62); (2) Homofonia em que uma voz entra desfasada das restantes (Exemplo 63).

17 G

S. Ca - ro au - tem in - fir - ma

A. Ca - ro au - tem in - fir - ma

T. Ca - ro au - tem in - fir - ma

B. Ca - ro au - tem in - fir - ma

S. Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est

A. Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est

T. Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est

B. Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est

Exemplo 62 – Responsório I, FA, c. 17-19.

12

S. Pa - - - ter

A. Pa - - - ter

T. Pa - - - ter

B. Pa - - - ter

Exemplo 63 – Responsório I (A), MS, c. 12-14.

A homofonia com entrada de uma voz desfasada das restantes é a mais comumente utilizada nas obras em análise. Maioritariamente, essa voz surge em antecipação das restantes, dando o efeito de chamada. Todos os compositores em estudo recorrem à homofonia, porém verifica-se que Fernando de Almeida recorre mais frequentemente do que os outros compositores ao uso da homofonia, em especial nas suas obras a 8 vozes, onde é visível a utilização de blocos homofónicos a 4 vozes que alternam sucessivamente entre os dois coros, criando uma espécie de sistema de pergunta/resposta. Fernando de Almeida alterna este sistema com partes imitativas a 8

vozes, criando grandes contrastes entre secções. Este efeito pode também ser visualizado em menor dimensão nas obras a 4 vozes de Victoria e Soares, quando os compositores usam um par de vozes que repete o que o outro par realizou (exemplo 64), no entanto não se observa a sucessão destas repetições como nas obras de Almeida.

32

S. ca - ro au - tem in - fir - ma

A. - ptus est ca - ro au - tem in - fir - ma

T. est ca - ro au - tem in - fir - ma

B. est ca - ro au - tem in - fir - ma in - fir - ma

Fine

Exemplo 64 – Responsório I (A), MS, c. 32-36.

Podem observar-se mais semelhanças a nível textual, entre Tomás Luís de Victoria e Manuel Soares do que com Fernando de Almeida. Ambos os compositores utilizam mais frequentemente a imitação, reservando a homofonia para quando pretendem salientar alguma passagem textual. Há secções em que todos os compositores estudados parecem estar de acordo quanto à textura a utilizar, particularmente nas secções das Lamentações onde são cantadas as letras do alfabeto hebraico pois todos utilizam a imitação nessas partes.

4.6. Relação texto música

Partindo do facto que todas as obras analisadas foram escritas sobre textos, a relação entre este e a música torna-se um ponto muito importante de análise, tentando esclarecer os diferentes métodos utilizados por cada compositor de forma a retratar as diferentes emoções que o texto pretende transmitir.

O período litúrgico ao qual estão associados todos os textos presentes nas obras em estudo caracteriza-se por uma intensa vivência da paixão de Cristo, da sua morte e ressurreição. Como referido anteriormente, os dias do *Triduum Sacrum* são o culminar da tensão da Quaresma, sendo o Ofício das Trevas caracterizado por um rico simbolismo

e uma cenografia fortemente alusiva à Paixão. O texto das Lamentações é composto por cinco cânticos de luto que relatam a devastação de Jerusalém e a destruição do Templo (Ambiel 2012). Os textos dos Responsórios contam algumas passagens da Paixão de Cristo, colocadas na primeira pessoa. A música é um dos principais meios de transmissão das emoções presentes no texto, tendo a capacidade de fazer o ouvinte sentir a dinâmica da Paixão, Morte e Ressurreição (Mother M. Felicitas 1995).

A preocupação dos compositores em estudo em refletir nas suas composições os diferentes afetos do texto é demonstrada nas suas obras através das diferentes opções estéticas e composicionais tomadas por cada um. Observa-se que o tratamento dado a uma determinada secção é diferente entre cada compositor, mostrando a multiplicidade de leituras possíveis de um mesmo texto, assim como de técnicas composicionais que as permitam demonstrar. Analisando a forma como Victoria inicia o Responsório VI, sobre o texto *“Unus ex discipulis”* (Um dos meus discípulos), constata-se que o compositor decide colocar apenas a voz do tenor com o tema na entrada, sendo o tenor o único responsável por cantar a palavra *“Unus”*, no entanto observando o mesmo Responsório da autoria de Fernando de Almeida constata-se que o compositor optou por uma solução oposta à de Vitória, fazendo uma entrada homoritmica com todas as 8 vozes.

Victoria recorre à utilização de frases melódicas descendentes quando pretende traduzir musicalmente ideias como a de morte, imolação, perseguição, abandono, etc., tal pode observar-se no exemplo 65, onde sobre o texto *“ductos sum ad immolandum”* (foi conduzido ao sacrifício), Victoria realiza uma imitação com um tema relativamente longo composto por notas que se movem por graus conjuntos descendentes.

S. du - ctus sum ad im-mo- lan - dum

A. du - ctus sum ad im-mo lan - dum et nes

T. du - ctus sum ad im - mo - lan - dum

B. du - ctus sum ad im mo - lan - dum

Exemplo 65 – Responsório VII, TLV, c. 6-10.

Várias vezes, com o objetivo de destacar certas palavras do texto se observa o recurso à homofonia apenas nessa palavra, por exemplo, no Responsório I (A) de Manuel Soares a palavra “*Pater*” (Pai) destaca-se da textura imitativa que a envolve através da utilização da homofonia. Este recurso é ainda mais visível no Responsório I de Fernando de Almeida, onde, em conjunto com a utilização da homorritmia, a mesma palavra é sublinhada pela entrada do segundo coro, destacando-a e realçando a sua importância. Também na obra de Victória se encontra a utilização da homofonia com este fim, nomeadamente no primeiro compasso do Responsório V, onde todo o coro entra em simultâneo sobre a palavra “*Iudas*” (Judas), com a utilização de notas longas que acentuam a palavra, seguidas de uma pausa geral no coro, causando um momento de silêncio que salienta o carácter acusatório da palavra proferida. Fernando de Almeida exagera o efeito do silêncio geral no Responsório IV, onde o texto “*se suspendit*” (enforcou-se) é realizado sobre uma sequência de notas relativamente curtas que terminam abruptamente em contratempo, transmitindo claramente a ideia de queda (exemplo 66). Este efeito é repetido sucessivamente sobre o mesmo texto, acentuando ainda mais o seu significado.

21

S. I
o se sus-pen-dit et in fi-ne la-que-o se sus-pen-dit se sus-pen-dit

S. II
o se sus-pen-dit et in fi-ne la-que-o se sus-pen-dit se sus-pen-dit

A. I
o se sus-pen-dit et in fi-ne la-que-o se sus-pen-dit se sus-pen-dit

T. I
o se sus-pen-dit et in fi-ne la-que-o se sus-pen-dit se sus-pen-dit

S. III
se sus-pen-dit et in fi-ne la-que - o se sus-pen-dit

A. II
se sus-pen-dit et in fi-ne la-que - o se sus-pen-dit

T. II
se sus-pen-dit et in fi-ne la-que - o se sus-pen-dit

B.
se sus-pen-dit et in fi-ne la-que - o se sus-pen-dit

Exemplo 66 – Responsório IV, FA, c. 21-24.

Este recurso apenas é utilizado muito pontualmente nas obras estudadas o que acentua o seu efeito devido a ser inesperado para o ouvinte. Curiosamente, também Tomás Luis de Victoria escreve um efeito semelhante sobre a mesma passagem. Nesta encontra-se uma meia-cadência que termina bruscamente, por oposição às restantes cadências da obra, que em conjunto com o movimento melódico do tenor, com uma nota aguda mais longa que cai abruptamente para a sua resolução apenas no final do movimento cadencial, espelha exatamente a movimentação de um enforcamento (exemplo 67).

S.
se su - spen - dit

A.
su-spen - dit, se su - spen - dit

T.
se su - spen-dit se su - spen - dit

B.
se su - spen - dit

Exemplo 67 – Responsório IV, TLV, c. 33-36.

Manuel Soares apresenta vários exemplos de ligações entre o texto e a música através de diferentes técnicas. Através da seleção das vozes que utiliza para uma determinada secção textual, Soares retrata o texto “*quae circumdabit me*” (que me cercará) através da utilização apenas das vozes extremas, dando a sensação de cerco, por oposição à secção imediatamente anterior, onde a palavra “*turbam*” (multidão) é retratada recorrendo a todas as vozes movimentando-se mais fluidamente e com alguma tensão criada pelo registo agudo de todas as vozes, transmitindo a agitação de uma multidão (exemplo 68).

20

S. tur - - - bam quae cir - cun - da - bit me

A. - bi-tis tur - - - bam quae

T. - bam tur - - - bam quae

B. tis tur - - - bam quae cir - cun - da-bit me quae

Exemplo 68 – Responsório II, MS, c. 20-24.

Melodicamente, Soares utiliza notas mais curtas conjuntamente com melismas em movimento ascendente para retratar o texto “*locupletati sunt*” (estão felizes) nas Lamentações (c. 256-231). Tanto Fernando de Almeida como Bezzi, sobre o mesmo texto, não demonstram qualquer característica particular que realce o significado deste texto. Observa-se em Almeida a preocupação em retratar os momentos em que o texto pretende transmitir movimento, nomeadamente em “*Vos fugam*” (Responsório II, c. 17) e em “*sed festinat*” (Responsório VIII, c. 14-17), onde o compositor usa temas com sequências de colcheias com movimento ascendente coincidindo com secções imitativas em que o tema passa de um coro para o outro, passando assim a sensação de deslocação e de pressa.

Harmonicamente é possível observar no Responsório VIII de Victoria que o único ponto onde opta pela realização de uma cadência intermédia à dominante coincide com a questão “*Quid dormitis?*” (Porque dormis?), transmitindo o carácter interrogatório do texto ao ouvinte (exemplo 69).

Exemplo 69 – Responsório VIII, TLV, c. 32.

Exemplo 70 – Responsório II, MS, c. 34-38.

Ao longo das obras de Soares, observa-se que nos momentos textuais de maior sofrimento, o compositor opta pelo emprego de um maior número de alterações fora do contexto do modo onde se encontra, sublinhando o carácter triste e sofrido do texto. Visível em “*amaritudine*” nas Lamentações, c. 223-228 e no Responsório I (B), c. 38-43, em “*caro autem infirma*”, por exemplo. Outra ferramenta que o compositor usa para o mesmo fim é o recurso à dissonância, criando frequentemente retardos nessas situações, como se pode observar no Responsório II, c. 34-38 sobre “*immolari*” (exemplo 70).

Comparando o tratamento realizado pelos três compositores aos diferentes textos que compõem o *Officium Hebdomadae Sanctae*, observa-se mais uma vez que Victoria e Soares são os que se encontram mais próximos, sendo aqueles que demonstram uma maior preocupação em transmitir musicalmente os diferentes afetos do texto. Nas obras estudadas de Fernando de Almeida, não se observa um nível de preocupação tão elevado com este fator, apesar disto o compositor continua a conferir um certo grau de intensidade às suas obras, em especial nas secções dos versos.

Conclusão

A distância temporal entre o nascimento de Tomás Luis de Victoria, em 1548, e a data em que os livros de coro foram copiados e completados por Manuel Soares e outros compositores da Capela Real em 1736, consiste em quase dois séculos. Neste período as mudanças foram imensas, tanto a nível político-social como no mundo da música, resultando na impossibilidade do cruzamento de informações entre os compositores estudados. No entanto, poderá ter existido algum contacto com a obra de Victoria uma vez que esta se encontrava impressa, o que permitia uma maior divulgação da mesma.

Através da realização da transcrição e análise das obras estudadas foi possível observar características comuns a todos os compositores. Estas enquadram-se nas técnicas composicionais do Renascimento, tais como o recurso frequente ao uso da textura imitativa; predomínio do pensamento horizontal, com grande liberdade de movimentação individual das vozes; uso dos modos, com algumas incursões pelos campos dos tons vizinhos; utilização essencialmente de intervalos melódicos de segunda, terceira, quarta, quinta e oitava; utilização do texto como o principal modulador do ritmo. No séc. XVI na Península Ibérica desenvolve-se um tipo de cadência com um carácter intensamente modal, a cadência frígia (Arana 2012). Esta é então amplamente empregue pelos compositores em estudo, em especial por Victoria e Soares.

Apesar da existência de várias características comuns a todos os compositores estudados, a análise verifica a presença de numerosas diferenças no estilo próprio de cada um. Tomás Luis de Victoria é, de entre os compositores estudados, aquele que menos foge às características comuns acima mencionadas. Victoria apresenta uma grande liberdade na movimentação individual das vozes, retratando musicalmente os diferentes afetos do texto com enorme mestria para o seu tempo. Observa-se ainda na sua obra uma grande diversidade de texturas frequentemente associadas ou ao texto ou à alteração de secção, variando não só o número de vozes para que compõe, como também alternando com muita frequência entre homofonia e imitação.

A identificação de características estilísticas pessoais na obra de Manuel Soares torna-se um pouco mais enigmática, pelo facto de o compositor se encontrar a escrever

polifonia ao estilo renascentista já em pleno período barroco, situação que é agravada pelo compositor se encontrar a completar a obra de Victoria, tentando manter o seu estilo para que não se perca a unidade da obra. Porém, são ainda visíveis algumas características próprias na sua obra como a criação de vários momentos em que se observa um afastamento maior do modo, sempre em conjunto com a utilização de um maior número de alterações do que os que se encontram nas obras de Victoria, tentando bemolizar as passagens mais carregadas, sempre com a intensão de sublinhar as emoções presentes no texto. Por vezes observa-se que Soares utiliza um âmbito melódico maior do que a oitava em cada voz.

Fernando de Almeida revela-se, de entre os compositores estudados, como aquele que apresenta características mais distintas dos restantes. Na sua obra é possível observar um discurso de grandes contrastes, com grandes secções homofónicas com ritmos relativamente curtos e diálogos constantes entre os dois coros, e secções imitativas, tanto para 8 vozes como para núcleos mais pequenos, onde se pode observar com clareza o seu domínio na forma através da utilização movimentos fluidos em todas as vozes criando momentos de tensão constante que refletem os afetos do texto e harmonias que encaminham já para o período barroco. Fernando de Almeida distingue-se também pela utilização de passagens inteiramente silábicas, frequentemente homofónicas, onde o discurso é rápido e a utilização de sequências com várias notas repetidas em cada voz demonstram o seu pensamento mais vertical, onde passa a ser a harmonia a entidade que determina a movimentação individual de cada voz e não vice-versa.

Referências Bibliográficas

- A Capella Portuguesa, e Owen Rees. 1996. *Holy Week at the chapel of the Dukes of Braganza*. CD. Hyperion Records.
- Alegria, José Augusto. 1983. *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1985. *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*. 1ª edição. Vol. 101. Biblioteca Breve. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação.
- . 1989. *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alvarenga, João Pedro. 1997. «Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português». *Revista Portuguesa de Musicologia* 7–8: 95–132.
- . 2011a. «Manuscript Évora, Biblioteca Pública, Cód. CLI/1-3: Its Origin and Contents, and the Stemmata of Late-Sixteenth-and Early-Seventeenth-Century Portuguese Sources». *Anuario Musical*, n. 66: 137–58.
- . 2011b. «“To Make of Lisbon a New Rome”: The Repertory in the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s». *Eighteenth-Century Music* 8 (2): 179–214. <https://doi.org/10.1017/S81478570611000042>.
- . 2015a. «On performing practices in mid-to late 16th century Portuguese church music: the cappella of Évora Cathedral». *Early Music* 43 (1): 3–21.
- . 2015b. «Polyphonic Church Music and Sources from Late Sixteenth-Century Évora Cathedral». *Revista Portuguesa de Musicologia* 1 (2): 19–40.
- Ambiel, Áurea. 2012. «A função organizadora e a qualidade expressiva das Letras Hebraicas em “Lamentationes Jeremiae Prophetæ” (1585) de Orlando di Lasso». *Revista Música* 13 (1): 187–218.
- Apel, Willi. 1953. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. 4ª edição. Massachusetts: The Mediaeval Academy of America.
- Arana, Fernando. 2012. «La Cadencia Frigia. Elemento de Cohesión entre Estéticas y Países». *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades* 3: 165–84.
- Atcherson, Walter. 1973. «Key and Mode in Seventeenth-century Music Theory». *Journal of Music Theory* 17 (2): 204–33.

- Atkinson, Harold F. 1956. *Basic Counterpoint*. 1^o edição. McGraw-Hill Series in Music 1. New York: McGraw-Hill.
- Azevedo Filho, Leodegário. 2006. «Sobre o conceito de edição crítica». *Humanitas* 58: 15–22.
- Baroncini, Rodolfo. 2005. «L'ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento». *Recercare* XVII: 71–134.
- Bíblia Sagrada*. 2009. 6^a. Paulus.
- Bradshaw, P.F. 1981. *Daily prayer in the early church: a study of the origin and early development of the divine office*. Alcuin Club collections. Published for the Alcuin Club by SPCK. <https://books.google.pt/books?id=YI7ZAAAAMAAJ>.
- Bullock, Alison. 1997. «Review: Iberian Sacred Music». *Early Music* 25 (2): 326–27.
- Campbell, S. 1995. *From Breviary to Liturgy of the Hours: The Structural Reform of the Roman Office, 1964-1971*. A Pueblo book. Liturgical Press. <https://books.google.pt/books?id=KLASAVprexwC>.
- Capella Patriarchal, e João Vaz. 2011. *Fernando de Almeida*. CD. althum.com.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. 1991. «A Missa Filipina de Fr. Manuel Cardoso (1566-1650)». *Revista Portuguesa de Musicologia* 1: 193–203.
- . 2008. *Cerimonial da Capela Real - um manual litúrgico de D. Maria de Portugal (1538-1577) Princesa de Parma*. 1^a. Estudos Musicológicos 31. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Cassola, Sabine, ed. 2013. «Missa Pro Defunctis (Duarte Lobo)». http://www1.cpd.org/wiki/images/d/df/Lobo%2C_D._Missa_pro_defunctis_a_8.pdf.
- Castilho, M.L.C. 2010. «A pontuação métrica e semântica na música polifónica: cláusula e plano cadêncial». *Convergências*, n. 5. <http://hdl.handle.net/10400.11/399>.
- «Centro de Estudios Tomás Luis de Victoria». sem data. Centro de Estudios Tomás Luis de Victoria. Acedido 23 de Agosto de 2018. <http://www.tomasluisvictoria.es/#>.
- Cisteró, José M^a Llorens. 2002. «Victoria, Tomás Luis de». *Diccionario de la Musica Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores.
- Costa-Gomes, Rita. 2009. «The Royal Chapel in Iberia: Models, Contacts, and Influences». *The Medieval History Journal* 12 (1): 77–111. <https://doi.org/10.1177/097194580901200104>.

- Cota, Cristina. 2007. «A Música no Convento de Cristo em Tomar (desde finais do séc. XV até finais do séc. XVIII)». Dissertação de Mestrado, Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa.
- Cranmer, David. 2005. «O fundo musical do Paço Dacal de Vila Viçosa: surpresas esperadas e inesperadas». *Callipole*, 2005.
- . 2017. *Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Cutter, Paul, Brad Maiani, Davitt Moroney, e John Caldwell. 2001. «Responsory». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Grove.
- Del Sol, Manuel. 2013. «Una aproximación a la música litúrgica en los reinos de Castilla y Aragón (siglos XV-XVI). La autoridad del canto llano en los Oficios de Semana Santa». *Anales de Historia del Arte* 23 (Especial (II)): 569–80.
- Domingues, Francisco Contente, e Inácio Guerreiro. 1988. «A vida a bordo na Carreira da Índia». *Revista da Universidade de Coimbra Separata* do Vol. 34: 185–225.
- Duarte, Luiz. sem data. «Glossário de crítica textual». Acedido 16 de Setembro de 2018. <http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/glossario.htm>.
- Espanca, Pe. Joaquim. 1892. *Compendio de Notícias de Villa Viçosa, concelho da Provincia do Alemtejo e Reino de Portugal*.
- «FCB - Atividades em 2017». 2017. Fundação Casa de Bragança. 2017. <http://www.fcbraganca.pt/atividades-2017.html>.
- Fellerer, K. G. 1953. «Church Music and the Council of Trent». Traduzido por Moses Hadas. *The Musical Quarterly* 39 (4): 576–94.
- Fernandes, Cristina. 2017. «Música, cerimonial e representação política: Sant'Antonio dei Portoghesi no contexto das igrejas nacionais em Roma durante a época barroca (1683-1728)». Em *Música e História: Estudos em Homenagem a Manuel Carlos de Brito*, 155–73. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Ferreira, Manuel Pedro. 2009. «Dufay in Anlysis or - Who invented the Triad?» Em «*New Music*» 1400-1600: *Papers from an International Colloquium on the Theory , Authorship and Transmission of Music in the Age of the Renaissance (Lisbon -*

- Évora May 2003). Lisboa: Editora Casa do Sol/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética da Música/ Centro de História da Arte e Investigação Artística.
- Figueiredo, Carlos Alberto. 2013. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX - Teorias e Práticas editoriais*. 2ª edição.
- . 2017. *Os Responsórios do Sábado Santo de David Perez (1711-1778)*. Rio de Janeiro.
- Freitas Branco, Luis. 1952. «A Música e a Casa de Bragança». Em . Lisboa: Fundação Casa de Bragança.
- Fromson, Michèle. 1991. «Cadential Structure in the Mid-Sixteenth Century: The Analytical Approaches of Bernhard Meier and Karol Berger Compared». *Theory and Practice* 16: 179–213.
- Fundação Casa de Bragança. 2017. «Arquivos». Fundação Casa de Bragança. 2017. <http://www.fcbraganca.pt/biblioteca/arquivos.html>.
- Helsen, Katherine Eve. 2008. «The Great Responsories of the Divine Office: aspects of structure and transmission». PhD, Universität Regensburg.
- Huglo, Michel. 2001. «Breviary». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Grove.
- Joaquim, Manuel. 1947. «A Propósito dos Livros de Polifonia existentes no Paço Ducal de Vila Viçosa - Portugal». *Anuario Musical Separata* do vol. II.
- . 1953. *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Casa de Bragança.
- Kendrick, Robert L. 2014. *Singing Jeremiah - Music and Meaning in the Holy Week*. Bloomington: Indiana University Press.
- Latino, Adriana. 1993. «Os Músicos da Capela Real de Lisboa». *Revista Portuguesa de Musicologia* 3: 5–41.
- León, Francisco Rodilla. 2012. «Alguns precisiones sobre la influencia del Concilio de Trento en Tomás Luis de Victoria y otros polifonistas del siglo XVI e pincipios del XVII». *Revista de Musicología* 35 (1): 103–27.
- Lionnet, Jean. 1987. «Performance practice in the Papal Chapel during the 17th century». *Early Music* 15 (1): 3–15.

- Lopes, Rui. 1996. «A Missa Pro Defunctis na escola de Manuel Mendes: Ensaio de Análise comparada». Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa.
- Luper, Albert T. 1950. «Portuguese Polyphony in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries». *Journal of the American Musicological Society* 3 (2): 93–112.
- Merrit, Arthur. 1949. *Sixteenth-century Polyphony - A basis for the study of Counterpoint*. 4ª edição. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Monson, Craig A. 2002. «The Council of Trent Revisited». *Journal of the American Musicological Society* 55 (1): 1–37.
- Mother M. Felicitas, O. S. B. 1995. «Gregorian Chant: An Insider's view. The music of Holy Week and The Easter Vigil». *Sacred Music* 122 (4): 21–26.
- Nelson, Bernadette. 1996. «Holy Week at the Chapel of the Dukes of Braganza». Hyperion Records.
- . 2000. «Ritual and Ceremony in the Spanish Royal Chapel, c. 1559-1561». *Early Music History* 19: 105–200.
- Nery, Rui Vieira. 1984. *A Música no Ciclo da «Bibliotheca Lusitana»*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nery, Rui Vieira. 2015. «A Música Portuguesa na Era da Contra-reforma: o longo século XVII». Em *Olhares sobre a História da Música em Portugal*, 2ª edição. Verso da História.
- Nery, Rui Vieira, e Paulo Ferreira Castro. 1991. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Newman, John. 1836. «On the Roman Breviary as embodying the substance of the Devotional Services of the Church Catholic - Tract No. 75 (Ad Clerum)». Em *Tracts for the Times*. <http://www.newmanreader.org/works/times/tract75/index.html>.
- Oliveira, Miguel de. 1963. «Livros litúrgicos de Évora». *Lusitania Sacra* 6: 263–74.
- O'Regan, Noel. 2000. «Tomás Luis de Victoria's Roman Churches Revisited». *Early Music* 28 (3): 403–18.
- Pedrell, Philippo. 1908. *Hymni Totius Anni et Officium Hebdomadae Sanctae*. Vol. 5. Breitkopf et Härtel.
- Powers, Harold S. 1980. «Mode». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London.

- . 2001. «Lydian». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers.
- Quigley, E. J. 2003. *The Divine Office*.
- Raimundo, José Filomeno. 2016. *Autêntico - Obras de Arquivo Musical do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança*. Castelo Branco: Edições IPCB.
- Rees, Owen. 1992. «Recordings of Iberian Music - A Survey». *Early Music, Iberian Discoveries*, 20 (4): 655–57.
- Reese, G. 1959. *Music in the Renaissance*. Revista. New York: W. W. Norton & Co.
- Rubio, Samuel. 1977. *Officium Hebdomadae Sanctae de Tomas Luis de Victoria*. Cuenca: Instituto de Musica Religiosa.
- Ryan, Michael. 1999. «The Manuscript Vila Viçosa, Alegria A2 (Joaquim 8): An eighteenth century compilation in honour of João IV?» *Revista Portuguesa de Musicologia* 9: 25–36.
- Sabag, Munir. 2011. «Leitura, escrita e transcrição musical: A notação mensural branca». Universidade de São Paulo.
- Samuel Rubio, O. S. A. 1974. *La Polifonia Classica*. 2º edição. Biblioteca «La Ciudad de Dios» 3. Escorial.
- Sebastian, Luís. 2008. «Subsídios para a História da Fundação Sineira em Portugal - Do sino medieval da Igreja de São Pedro de Coruche à atualidade». Em *A Fundação Sineira em Portugal: da História à Investigação*. Coruche: Museu Municipal de Coruche.
- Segade, Héctor Archilla. 2012. «La Recepción de la Música de Victoria en la Colección de Libros de Polifonía del Palacio Ducal de Vila Viçosa». *Revista de Musicología* 35 (1): 367–83.
- Serrão, Vítor. 2015. «A Fachada do paço Ducal de Vila Viçosa e os seus Arquitectos Nicolau de Frias e Pero Vaz Pereira: Uma Nebulosa que se esclarece». *Callipole*, n. 22: 13–45.
- Solesmes, Monges Beneditinos de, ed. 1961. *The Liber Usualis*. New York: Desclee Company.
- Sousa, António Caetano. 1739. *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Vol. IV. Officina Sylviana da Academia Real. <https://archive.org/details/provasdahistoria04sous>.

- Steiner, Ruth, e Keith Falconer. 2001. «Divine Office». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Grove.
- Stevenson, Robert. 1966. «Estudio Biográfico y Estilístico de T. L. Victoria». *Revista Musical Chilena* 20 (95): 9–25.
- . 1982. *Antologia de Polifonia Portuguesa (1490-1680)*. A 37. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 2001. «Almeida, Fernando de (1600-1660), composer». *Grove Music Online*. <http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.00644>.
- Strunk, Oliver. 1981. *Source Readings in Music History - The Renaissance*. Vol. II. London: Faber and Faber Limited.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. 2017. «Council of Trent». *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/event/Council-of-Trent>.
- . 2018. «Responsory». *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/responsory>.
- Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa. 1659. «Processo de Frei Fernando de Almeida». Arquivo Nacional da Torre do Tombo. 1659. <http://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=2311228>.
- Turner, Bruno. 1960. *Tenebrae Responsories*. Revista. Chester Music.
- Ullian, Lloyd. 1977. *Music Theory: Problems and Practices in the Middle Ages and Renaissance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vaz, João, e João Pedro Alvarenga. 2015. «Fernando de Almeida (d. 1660): Tradition and Innovation in mid-seventeenth-century Portuguese Sacred Music». *Anuario Musical*, n. 70: 63–80.
- Vergerio, Pietro Paolo. 1552. *Operetta nuova nella qual si dimostrano le uere ragioni che hanno mosso i romani pontefici ad instituir le belle ceremonie della Settimana santa*. Zurique: Gesner. https://play.google.com/books/reader?id=XuhYAAAcAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_PT&pg=GBS.PA1.
- Vicente, Alfonso de. 2008. «Tomás Luis de Victoria (1548-1611)». Em *Semblanzas de Compositores Españoles*, 46–51. Fundación Juan March.
- Wiering, Frans. 2001. *The Language of the Modes - Studies in the History of Polyphonic Modality*. 1ª edição. Criticism and Analysis of Early Music 3. New York: Routledge.

Apêndices

Apêndice I: Texto Litúrgico e tradução

Primeiro Noturno

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetæ

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetæ

Aleph.

Quomodo sedet sola civitas plena populo!
Facta est quasi vidua domina gentium;

princeps provinciarum facta est sub
tributo.

Beth.

Plorans ploravit in nocte, et lacrymae ejus
in maxillis ejus;
non est qui consoletur eam, ex omnibus
charis ejus;
omnes amici ejus spreverunt eam, et facti
sunt ei inimici.

Ghimel.

Migravit Juda propter afflictionem, et
multitudinem servitutis;
habitavit inter gentes, nec invenit
requiem.
omnes persecutores ejus apprehenderunt
eam inter angustias.

Daleth.

Viae Sion lugent, eo quod non sint qui
veniant ad solemnitatem;
omnes portae ejus destructae, sacerdotes
ejus gementes;
virgines ejus squalidae, et ipsa oppressa
amaritudine.

He.

Facti sunt hostes ejus in capite, inimici
ejus locupletati sunt,
quia Dominus locutus est super eam
propter multitudinem iniquitatum ejus;
parvuli ejus ducti sunt in captivitatem ante
faciem tribulantis.

Início das Lamentações do Profeta
Jeremias

Aleph.

Como está solitária a capital do povo!
A primeira entre as nações está como
viúva;
Quem era grande entre os povos, agora
paga tributo.

Beth.

Banhadas em lágrimas a face, passa a
noite a chorar.
De todos os seus amantes, não há
nenhum que a console.
Todos os seus aliados a traíram
tornando-se seus inimigos.

Ghimel.

Juda foi para o exílio, humilhada e em
dura escravidão;
foi morar entre as nações, onde já não
encontra repouso.
Os seus perseguidores alcançaram-na
em lugares sem saída.

Daleth.

Estão de luto os caminhos de Sião,
ninguém vem para as festas.
Todas as suas portas estão desertas e
os seus sacerdotes chorão;
as suas virgens estão aflitas e ela está
cheia de amargura.

He.

Os seus opressores venceram-na, os
seus inimigos estão felizes,
porque o Senhor a castigou, pelas suas
numerosas revoltas.
Até as suas crianças são levadas como
escravas à frente do opressor.

Responsório I – In Monte Oliveti

In monte Oliveti oravit ad Patrem:
Pater, si fieri potest,
transeat a me calix iste;

Spiritus quidem promptus est,
caro autem infirma.

℣. Vigilate, et orate, ut non intretis in
tentationem.

Spiritus ...

No monte das Oliveiras orava ao Pai:
Pai, se possível,
afasta de Mim este cálice:

O espírito está pronto,
mas a carne é fraca.

℣. Vigiai e orai, para não cairdes em
tentação.

O espírito...

Responsório II – Tristis est

Tristis est anima mea usque ad mortem:
sustinete hic, et vigilate mecum:
nunc videbitis turbam, quæ circumdabit
me:

Vos fugam capietis, et ego vadam
immolari pro vobis.

℣. Ecce appropinquat hora, et Filius
hominis
tradetur in manus peccatorum.

Vos fugam...

A minha alma está numa tristeza de
morte:
Ficai aqui e vigiai comigo:
Agora vereis a multidão que me cercará:

Vos fugireis e eu serei sacrificado por vós.

℣. Eis a hora em que o Filho do Homem
vai ser entregue na mão dos pecadores.

Vos fugireis...

Responsório III – Ecce vidimus

Ecce vidimus eum
non habentem speciem, neque decorem:
aspectus ejus in eo non est:
hic peccata nostra portavit
et pro nobis dolens:
ipse autem vulneratus est propter
iniquitates nostras:
cuius livore sanati sumus.

℣. Vere languores nostros ipse tulit
et dolores nostras ipse portavit.

Cujus livore...

Nós o vimos sem beleza nem decoro:

O seu aspeto é irreconhecível:
Ele arcou com os nossos pecados e por
nós padece.
Ferido, como foi, pelas nossas
iniquidades:
Pelas suas chagas fomos redimidos.

℣. Verdadeiramente ele suportou as
nossas enfermidades e tomou as nossas
dores sobre si mesmo.

Pelas suas...

℣. Ecce vidimus...

℣. Nós o vimos...

Segundo Noturno

Responsório IV – Amicus meus

Amicus meus osculi me tradidit signo:

Meu amigo traiu-me com o sinal de um beijo:

Quem osculatus fuero, ipse est, tenete eum:

Aquele a quem eu beijar, é ele, prendam-no.

Hoc malum fecit signum, qui per osculum ad implevit homicidium.

Esse foi o sinal maldito que ele usou, E com um beijo um homicídio cometeu.

Infelix praetermisit pretium sanguinis, et in fine laqueo se suspendit.

O infeliz ao preço do sangue renunciou e, no final, se enforcou.

℣. Bonum erat illi, si natus non fuisset homo ille.

℣. Melhor seria para esse homem que nunca tivesse nascido.

Infelix...

O infeliz...

Responsório V – Judas Mercator

Iudas mercator pessimus
osculo petiit Dominum
ille ut agnus innocens
non negavit Iudae osculum.
Denariorum numero
Christum Iudaeis tradidit.

Judas, péssimo comerciante, dirigiu-se ao Senhor para o beijar:
Ele, como cordeiro inocente, não negou o ósculo a Judas.
Por umas moedas entregou Cristo aos Judeus.

℣. Melius illi erat
si natus non fuisset.

℣. Melhor lhe fora que não tivesse nascido.

Denariorum...

Por umas...

Responsório VI – Unus ex discipulis

Unus ex discipulis meis tradet me hodie:
Vae illi per quem tradar ego:
Melius illi erat si natus non fuisset.

Um dos meus discípulos me há-de trair hoje: Ai daquele que me entrega:
Seria melhor que nunca tivesse nascido.

℣. Qui intingit mecum manum in paropside,
hic me traditurus est in manus peccatorum.

℣. O que coloca comigo a mão no meu prato,
Este me entregará nas mãos dos pecadores.

Melius illi...

Seria melhor...

℣. Unus ex...

℣. Um dos...

Terceiro Noturno

Responsório VII – Eram quasi agnus

Eram quasi agnus innocens:
ductus sum ad immolandum, et
nesciebam:

Eu era como um cordeiro inocente,
Fui conduzido ao sacrifício como quem
nada mais sabia.

Concilium fecerunt inimici mei adversum
me, dicentes:
Venite, mittamus lignum in panem ejus,
et eradamus eum de terra viventium.

Os meus inimigos conspiravam contra
mim, dizendo:
Vinde, envenenemos o seu pão
e arrancá-lo-emos da terra dos vivos.

℣. Omnes inimici mei adversum me
cogitabant mala mihi:
Verbum iniquum mandaverunt
adversum me dicentes.

℣. Todos os meus inimigos planeavam a
maldade para mim:
Maldiziam contra mim, dizendo:

Venite...

Vinde...

Responsório VIII – Una hora

Una hora non potuistis vigilare mecum,
qui exhortabamini mori pro me?
Vel Judam non videtis quomodo non
dormit, sed festinat tradere me Judaeis?

Não fostes capazes de vigiar comigo uma
hora, vós que exortáveis a morrer por
mim?
Não vedes Judas, como não dorme, mas
se apressa a entregar-me aos Judeus?

℣. Quid dormitis? Surgite et orate,
ne intretis in tentationem.

℣. Porque dormis? Levantai-vos e orai,
para não cairdes em tentação.

Vel Judam...

Não vedes...

Responsórios IX – Seniores Populi

Seniores populi consilium fecerunt,
Ut Jesum dolo tenerent, et occiderent:
cum gladiis et fustibus exierunt
tamquam ad latronem.

Os anciãos do povo fizeram um concílio:
Como poderiam prender e matar Jesus:
Com espadas e bastões saíram, como se
fosse um ladrão.

℣. Collegerunt pontifices et pharisaei
concilium.

Ut Jesum...

℟. Seniores...

℣. Os pontífices e os fariseus
reuniram-se em concelho.

Como poderiam...

℟. Os anciãos...

Apêndice II: Comentário Crítico

Abreviaturas utilizadas

Comp. – Compasso

- sustenido

b - bemol

S – Soprano

A – Alto

T – Tenor

B – Baixo

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetiae – Tomás Luís Victoria/Manuel Soares			
Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
24	SI e T	-	Longa
70	SI	3º	Breve
99	Todas	3º	“
116	SI	3º	“
176	T	4º	Si natural
186	T	-	Longa
203	Todas	3º	Breve
225	SII	1º	Lá natural
226	B	4º	Ré natural
241	Todas	3º	“
279	SI, SII e B	3º	“
294	Todas	3º	“
301	B	2º	Si b
304	SII	-	Breve

Responsorium I (A) – In Monte Oliveti – Manuel Soares			
Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
34	A	3º	Dó

Responsorium I (B) – In Monte Oliveti – Manuel Soares			
Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
31	S	3º	Breve

Responsorium II – Tristis est – Manuel Soares			
Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
4	T	1º	Si natural
25	A	4º	Sílaba “cun” sob a nota sol

Responsorium III – Ecce vidimus - Manuel Soares			
Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
33	T	4º	Si natural

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetiae – Fernando de Almeida/Hieronymus Bezzi			
Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
35	A	3º	Fá natural
44	A	2º	Dó natural
56	A	3º	Fá natural
71	T	1º	Dó natural
98	A	3º	Breve

Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetiae (8 vozes) – Fernando de Almeida			
Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
18	AI	2º	Longa
29	AI	3º	Fá natural
45	TII	3º	Si b
52	BII	4º	Mi natural
65	SI	1º	Fá natural
76	TI	1º	Si b
89	TI	4º	Dó natural
133	AI	1º	Mínima
153/4	TI	1º	Duas mínimas com nota dó #
154	TI	1º	Sílaba “per” sob o dó #
154	TI	2º	Sílaba “e” sob a nota ré
179	SI	1º	Fá natural
179	SII	2º	Fá natural

Responsorium I – In Monte Oliveti - Fernando de Almeida			
Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
8	BI	3º	Si b
20	AI	4º	Mi natural
22	Todas	3º	Breve

Responsorio II – Tristis est – Fernando de Almeida			
Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
1	SII	-	Sílaba “tis” encontra-se sobre a Breve
2	T	-	Sílaba “tis” encontra-se sobre a nota ré
3	T	-	Cada sílaba de “est anima mea” está uma figura rítmica atrás
3	SII	1º	Pausa de Semínima
7	SI e TI	3º	Fá natural
12	TI	3º	Dó natural
21	SII e TI	3º	Sol natural

23	SIII	3º	Breve
28	SIII	3º	Dó natural
29/30	SIII	3º, 4º e 1º	Sol natural

Responsorium III – Ecce vidimus – Fernando de Almeida

Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
7	SII	1º	Sol natural
10	AII	2º/3º	2 Semínimas com a nota sol
21	SIII	1º	Sol natural
39	SII	3º	Dó natural
41	AI	3º	Breve

Responsorium IV – Amicus meus – Fernando de Almeida

Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
11	SIII	1º	Dó natural
13	SI	3º	Si b
13	TII	4º	Si b
17	AII	1º	Mi natural
21	SI	2º	Fá #
24	TII	2º	Si b
28	SIII	1º	Fá natural
28	AII	2º	Fá natural
30	B	3º	Mi natural

Responsorium V – Judas Mercator – Fernando de Almeida

Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
3	SIII	3º	Fá natural
6	TII	1º	Dó natural
8	SII	3º	Sol natural
10	AI e AII	3º	Dó natural
11	SII	1º/2º	Sílaba “is” sob a nota ré e sílaba “tra” sob o 1º sol
15	AI	1º	Fá natural
17	TI	3º/4º	Si b
21	TI	3º/4º	Fá natural
23	SII	1º e 4º	Fá natural

Responsorium VI – Unus ex discipulis – Fernando de Almeida

Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
2	AII	1º	Mi natural

4	SIII	-	Cada sílaba de “per quem tra-” está uma figura rítmica atrás
6	SIII	2º	Fá natural
11	AI e SIII	2º	Si b
16	AII	4º	Dó natural
17	AII	4º	Mi natural
20 e 21	AII	4º/1º	Fá natural

Responsorium VII – Eram quasi Agnus – Fernando de Almeida

Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
2	SIII	4º	Dó natural
3	SIII	3º	Sol natural
19	TI	3º/4º	Lá

Responsorium VIII – Una hora – Fernando de Almeida

Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
6	SI e SIII	3º	Sol natural
10	AI	2º	Semínima e pausa de semínima
18	SI, AI e TII	1º/2º	Sol natural
29	TII	1º	Sol natural
29	B	4º	Si natural

Responsorium IX – Seniores populi – Fernando de Almeida

Comp.	Voz	Tempo	Situação na fonte
6	SII	1º	Sol natural
5/6	T	4º e 1º	Sol natural
13	SIII	3º	Breve
18	AI	2º	Dó natural

Apêndice III: Edições

Lectio I - Incipit lamentatio Jeremiae Prophetiae

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 6/ J 12
Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Tomás Luís de Victoria/Manuel Soares

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor

Bassus

S. I

S. II

A.

T.

B.

7

8

la - men - ta - ti - o Je - re - mi - - - ae

o la - men - ta - ti - o Je - re - mi - - - ae Pro

la - men - ta - ti - o Je - re - mi - ae Pro - -

la - men - ta - ti - o Je - re - mi - - - ae

13

S. I Pro - phe - tae A - - - - -

S. II - phe - - - - tae A - - - -

T. - phe - - - tae A - - - - -

B. Pro - phe - tae

20

S. I leph A - - - - leph Quo -

S. II leph A - - - - - leph Quo -

T. leph A - - - - - leph Quo - mo -

B. A - - - - - leph

27

S. I mo - do, quo - - mo - do se -

S. II - mo - do, quo - mo - do

T. do, quo - - mo - do se - det so - la ci - vi - tas

B. Quo - mo - do se - det so - la ci - vi -

33

S. I
- det so - la ci - vi - tas ple - - na po - pu -

S. II
se - det so - la ci - vi - tas ple - na po - - pu -

T.
ple - - na ple - na po - - - pu -

B.
tas ple - - na po - - - pu -

39

S. I
lo! fa - cta est qua - si vi - - - du -

S. II
lo! fa - cta est qua - si vi - - - du -

T.
lo! fa - cta est qua - si vi - - - - du -

B.
lo! fa - cta est

45

S. I
a do - mi - na gen - ti - um; Prin -

S. II
a do - mi - na gen - ti - um;

T.
a do - mi - na gen - - - ti - um;

B.
do - mi - na gen - ti - um

51

S. I ceps pro-vin-ci-a-rum pro-vin-ci-a-rum fa-

S. II Prin-ceps pro-vin-ci-a-rum fa-cta est

T. Prin-ceps pro-vin-ci-a-rum fa-cta est sub

B. Prin-ceps pro-vin-ci-a-rum fa-cta est

57

S. I -cta est sub tri-bu-to.

S. II sub tri-bu-to.

T. tri-bu-to. Beth

B. sub tri-bu-to. Beth

63

S. I Beth

S. II Beth Beth

T. Beth

B. Beth

69

S. I Beth Plo - rans plo - ra - -

S. II Plo - rans plo - ra - vit

T. Plo - rans plo - ra -

B.

75

S. I - vit in no - - cte, et la - chry - mae

S. II in no - - cte, et la - chry-mae e -

T. vit in no - - cte, et la - chry-mae e -

B.

81

S. I e - jus in max - il - lis e - - - jus; non

S. II - - jus in max - il - lis e - - - jus;

T. - - jus in max - il - lis e - jus; non

B.

87

S. I
est qui con-so - le - - tur e - am, ex o - mni

S. II
non est qui con-so - le - tur e - am, ex o -

T.
est qui con-so - le - - - tur e - am, ex o - mni

B.

93

S. I
bus cha - ris e - - - - jus, cha - ris e - -

S. II
- mni-bus cha - ris e - - - - jus, cha - ris e -

T.
bus _____ cha - ris e - - - -

B.

99

S. I
- jus; _____ O - mnes a - mi - ci e -

S. II
- jus; _____ O - - - - mnes a - mi - ci

T.
- jus; _____ O - - - - mnes a - mi - ci

B.
O - - - - mnes a - mi - ci

105

S. I
- jus spre - ve-runt e - - - am, et fa - cti sunt

S. II
e - jus spre - ve-runt e - - am, et fa - cti

T.
e - jus spre-ve-runt e - - - am, et fa -

B.
e - jus spre - ve-runt e - - - am, et fa - cti

111

S. I
- e - - i in - i - mi - - - ci.

S. II
sunt e - - i in - i - mi - - - ci.

T.
- cti sunt e - i i - ni - mi - - ci.

B.
sunt e - - i in - i - mi - - - ci.

117

S. I
Gi - - - mel

S. II
Gi - - -

T.
Gi - - - mel Gi -

B.
Gi - - - - - mel Gi -

123

S. I

G i - - - - - mel

S. II

- - - mel G i - - - - - mel M i -

T.

- - - - - mel

B.

- - - - - mel G i - - - mel

129

S. I

M i - gra - vit Ju - das, Ju -

S. II

gra - - - vit Ju - das, mi - - - gra - vit Ju -

T.

M i - gra - vit Ju - das, mi - gra - - - - vit

B.

M i - gra - vit Ju -

135

S. I

- - - das pro - pter af - fli - cti - o - - - nem, et mul - ti -

S. II

- - - das pro - pter af - fli - cti - o - - - nem, et

T.

Ju - das pro - pter af - fli - cti - o - - - - - nem, et

B.

das pro - pter af - fli - cti - o - - - - - nem, et

141

S. I tu - di - nem ser - vi - tu - - - - tis;

S. II mul - ti - tu - di - nem ser - vi - tu - - - - tis;

T. mul - ti - tu - di - nem ser - vi - tu - - - - tis;

B. mul - ti - tu - di - nem ser - vi - tu - - - - tis;

147

S. I ha - bi - ta - vit in - ter gen - - - - tes, nec

S. II ha - bi - ta - - - vit in - ter gen - tes,

T. ha - bi - ta - vit in - ter gen - tes,

B. ha - bi - ta - vit in - ter gen - tes,

153

S. I in - ve - nit re - qui - em, re - - - - qui - em.

S. II nec in - ve - nit re - - - - qui - em.

T. nec in - ve - nit re - qui - em.

B. nec in - ve - nit re - - - - qui - em, re - qui - em.

159


S. I  O - - - mnes per - se - cu - to -


S. II  O - mnes o - - - mnes per - se - cu - to -


T.  O - - - mnes per - se - cu - to - res


B.  O - - - mnes per - se - cu - to -

165

S. I  - res e - jus ap - pre - hen - de - runt e - am in - ter -

S. II  - res e - jus ap - pre - hen - de - runt e - - - -

T.  e - jus ap - pre - hen - de - runt e - - - - am in -

B.  - res e - jus ap - pre - hen - de - runt e -

171

S. I  an - gu - - - sti - as. Da -

S. II  am in - ter an - gu - - - sti - as.

T.  - ter an - gu - - - sti - as. Da - -

B.  - am in - ter an - gu - - - sti - as. Da - - -

177

S. I

S. II

T.

B.

leph Da leph Da leph

183

S. I

S. II

T.

B.

leph Vi - ae Si - on Da leph leph Vi - leph Vi -

189

S. I

S. II

T.

B.

lu - gent, Vi - ae Si - on lu - gent, e - o quod - ae Si - on lu - gent, e - o

195

S. I e - o quod non sint qui ve - ni - ant ad so - le - mni - ta -

S. II — non sint qui ve - - ni - ant ad — so - le - mni - ta - tem ad —

T. quod non sint qui ve - ni - ant ad so -

B. quod non sint qui ve - ni - ant ad — so - le - mni -

201

S. I - - - - - tem; — O - mnes por - tae

S. II — so - le - mni - ta - - - - - tem; — O - - mnes

T. le - mni - ta - - - - - tem; — O - mnes por - tae

B. ta - - - - - tem; — O - mnes por -

207

S. I e - jus de - stru - ctas, Sa - cer - do - tes e -

S. II por - tae e - jus de - stru - ctas, Sa - cer - do - tes e -

T. e - jus de - stru - - - - - ctas, Sa - cer - do - tes

B. - tae e - jus de - stru - ctas, Sa - cer - do - tes e -

213

S. I
jus ge - men - tes; vir - gi - nes e - jus

S. II
- jus ge - men - tes; vir - gi - nes e - jus

T.
e - jus ge - men - tes vir - gi - nes e -

B.
jus ge - men - tes; vir - gi - nes e - jus

218

S. I
- squa - - li - dae, et i - psa op - pres -

S. II
squa - - li - dae, et i - psa op - pres - sa

T.
-jus squa - li - dae, et i - psa op - pres - sa

B.
squa - - li - dae, et i - psa op - pres - sa

223

S. I
-sa a - ma - ri - tu - di - ne.

S. II
a - ma - ri - tu - di - ne, a - ma - ri - tu - di - ne.

T.
a - ma - ri - tu - di - ne, a - ma - ri - tu - di - ne.

B.
a - ma - ri - tu - di - ne.

229

S. I

S. II

T.

B.

He

He

He

He

235

S. I

S. II

T.

B.

He

He

He

He

241

S. I

S. II

T.

B.

Fa - - - cti -

Fa - cti sunt, fa - cti -

Fa - cti -

Fa - - - cti - sunt, fa - - - cti -

247

S. I
sunt, fa - cti - sunt hos - tes e - jus in ca - pi - te, i - ni - mi - ci

S. II
sunt hos - tes e - jus in ca - pi - te,

T.
sunt hos - tes e - jus in ca - pi - te, i - ni -

B.
sunt hos - tes e - jus in ca - pi - te,

253

S. I
e - - - - jus lo - cu - ple - ta - ti sunt,

S. II
i - ni - mi - ci e - - - - jus lo - cu - ple -

T.
mi - ci e - jus e - jus lo - cu - ple - ta - - - -

B.
i - ni - mi - ci e - jus lo - cu - ple -

259

S. I
lo - cu - ple - ta - ti sunt, Qui - a Do -

S. II
ta - - - - ti sunt, Qui - a Do - -

T.
- - - - ti sunt, Qui - a Do - mi - nus lo -

B.
ta - - - - ti sunt, Qui - a Do -

265

S. I
- mi-nus lo - cu - tus est su - per e -

S. II
- mi-nus lo - cu - tus est su - per e -

T.
- cu - tus est lo - cu - tus est su - per e - - - am

B.
- mi - nus lo - cu - tus est su - - per e - am

271

S. I
am pro - pter mul-ti - tu - di-nem i - ni-qui-

S. II
- am pro - pter mul-ti - tu - di-nem, mul - ti - tu - di - nem

T.
pro - pter mul-ti - tu - - - di - nem

B.
i - ni-qui-

277

S. I
ta - tum e - - jus; Par -

S. II
i - ni-qui - ta-tum e - - jus; Par - vu - li e -

T.
i - ni-qui - ta - tum e - - jus; Par - vu -

B.
ta - tum e - - jus; Par - -

283

S. I
vu - li e - jus du - cti sunt in ca - pti - vi - ta - tem

S. II
jus du - cti sunt in ca - pti - vi - ta - - - tem

T.
li e - jus du - cti sunt in ca - pti - vi - ta - -

B.
-vu - li e - jus du - cti sunt in ca - pti - vi - ta - tem

289

S. I
an - te fa - ci - em tri - bu - lan - tis.

S. II
an - te fa - ci - em tri - bu - lan - tis.

T.
tem an - te fa - ci - em tri - bu - lan - tis.

B.
an - te fa - ci - em tri - bu - lan - tis.

296

S. I
Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem Je -

S. II
Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem Je - ru -

A.
Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem

T.
Je - ru - sa - lem Je - ru - sa -

B.
Je - - ru - sa - lem Je - ru -

302

S. I
ru - sa - lem Je - ru - sa - lem

S. II
- - - - sa - lem

A.
- - - - Je - ru - sa - lem

T.
8 lem Je - ru - sa - lem

B.
- sa - lem Je - ru - sa - lem

308

S. I
Con - ver - te - re ad Do -

S. II
Con - ver - te - re con - ver - te - re ad Do -

A.
Con - ver - te - re ad Do -

T.
8 Con - ver - te - re ad

B.
Con - ver - te - re ad Do -

314

S. I
- mi - num_____ De - um tu - um con-ver - te - re as Do - mi -

S. II
- mi - num_____ De - um tu - - um con - ver - te -

A.
- mi - num_____ De - um tu - um con-ver - te - re

T.
Do - mi - num De - um tu - - um con-ver - te - re_____

B.
- mi - num_____ De - um tu - um con - ver - te -

319

S. I
num ad Do - mi-num De - um tu - - um_____

S. II
re ad Do - mi-num De - um tu - - um_____

A.
ad Do - mi-num De - um tu - - um_____

T.
ad Do - mi - num De - um tu - - um_____

B.
re ad Do - mi-num De - um tu - - um_____

Responsorium I - In monte Oliveti

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 6/ J 12
Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Manuel Soares

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

S. In mon - te O - li - ve - -

A. In mon - te O - li - ve - -

T. In mon - te O - li - ve - ti O - -

B.

6

S. - - - ti o - ra - vit ad Pa - - trem: - -

A. - - - ti o - ra - vit ad Pa - - trem:

T. - li - ve - ti o - ra - vit ad Pa - trem, ad Pa - - trem:

B. o - ra - vit ad Pa - trem, ad Pa - - trem:

12

S. Pa - - - ter, si fi - e - ri po -

A. Pa - - ter, si fi - e - ri po -

T. Pa - - ter, si fi - e - ri

B. Pa - - ter, si fi - e - ri po - - -

18

S. test, tran - se - at a me Ca - lix i - - ste; tran -

A. - test, tran - se - at a me Ca -

T. po - test, tran - se - at a me Ca - lix i - - ste; tran - se - at a me

B. - test, tran - se - at a me Ca - lix i - - ste; tran -

24

S. - se - at a me Ca - lix i - - ste; R Spi -

A. - - lix Ca - lix i - - ste; R Spi - ri - tus qui - dem

T. Ca - lix i - - ste; R Spi - ri - tus qui - dem prom - ptus

B. - se - at a me Ca - lix i - - ste; R Spi - ri - tus qui - dem

30

S. ri - tus qui - dem prom - ptus est, ca - ro au - tem in - fir - ma. **Fine**

A. prom - ptus est, *prom* - - ptus est, ca - ro au - tem in - fir - ma.

T. est, *prom* - - ptus est, ca - ro au - tem in - fir - ma.

B. R Spi - ri - tus qui - dem *prom* - ptus est, ca - ro au - tem in - fir - ma, in - fir - ma.

37


S. *V* Vi - gi - la - te et o - ra - - - te, ut non in tre -

A. *V* Vi - gi - la - te et o - ra - te, ut

T. *V* ut non in tre - tis ut

B.

43

dal  al Fine

S. - tis, ut non in tre - tis in ten - ta - ti - o - nem.

A. non in tre - tis, in tre - tis in ten - ta - ti - o - nem.

T. non in tre - tis in ten - ta - ti - o - nem.

B.

Responsorium I - In monte Oliveti

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 6/ J 12
Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Manuel Soares

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

S. In mon - te O - li - ve - - - ti

A. In mon - te O - li - ve - - - - ti

T. o -

B. In mon - te O - li - ve - - - - ti

7

S. o - ra - - - vit ad Pa - - trem: Pa -

A. o - ra - - - vit ad Pa - trem: Pa -

T. ra - - - vit ad Pa - - - - trem: Pa -

B. o - ra - - - vit ad Pa - trem: Pa -

13

S. ter, si fi - e - ri po - - - test, tran -

A. ter, tran - se - at a

T. - ter, si fi - e - ri po - test,

B. - ter, si fi - e - ri, si fi - e - ri po - test, tran - se -

19

S.

- se - at a me Ca - lix i - - ste, — tran - se -

A.

me, tran - se - at a me Ca - lix i - ste, tran - se - at a

T.

tran - se - at a me, tran - se - at a me

B.

at a me, Ca - lix i - ste tran - se - at a me

25

S.

at a me a — me Ca - lix i - ste, Ca - lix i - - ste;

A.

me a me Ca - lix i - ste, Ca - lix i - ste;

T.

Ca - lix i - ste i - ste, Ca - lix i - ste, i - ste;

B.

Ca - lix i - ste, Ca - lix i - - - - ste;

32

S.

℣ Spi - ri - tus qui-dem prom - ptus est, Spi - ri - tus qui - dem — prom - ptus est, ca -

A.

℣ Spi - ri - tus qui - dem prom - - ptus est, prom - ptus est ca - ro

T.

℣ Spi - ri - tus qui-dem prom - - -

B.

℣ Spi - ri - tus qui - dem prom-ptus est, prom -

Fine

38

S. - ro au - tem in - fir - ma in - fir - ma.

A. au - tem in - fir - ma in - fir - ma.

T. - ptus est, ca - ro au - tem in - fir - ma.

B. ptus est, ca - ro au - tem in - fir - ma.

44

S. *ψ* Vi - gi - la - te et o - ra - te, et o - ra - te,

A. *ψ* Vi - gi - la - te et o - ra - te, et o - ra - te,

T. *ψ* Vi - gi - la - te et o - ra - te,

B.

50

S. ut non in - tre - tis

A. ut non in - tre - tis, ut non in - tre - tis in - ten - ta - ti -

T. ut non in - tre - tis, ut non in - tre - tis in - ten -

B.

55

S. in - ten - ta - ti - o - - - - - nem.

A. o - - - nem, in - ten - ta - ti - o - - - nem.

T. ta - ti - o - - - nem, in - ten - ta - ti - o - - - - - nem.

B.

Responsorium II - Tristis est

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 6/ J 12
Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Manuel Soares

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

S. Tris - tis est a - ni -

A. Tris - tis est a -

T. Tris - tis est a - ni - ma me - a me -

B. Tris - tis est a - ni - ma me - -

7

S. ma me - a us - quae ad mor - tem: sus - ti - ne - te

A. - ni - ma me - a us - quae ad mor - tem: sus - ti -

T. - - - a us - quae ad mor - tem: sus - ti -

B. - a - sus - ti -

12

S. hic, et vi - gi - la - te me - - - cum:

A. ne - te hic, et vi - gi - la - te me -

T. ne - te hic, et vi - gi - la - te me - - - cum:

B. ne - te hic, et vi - gi - la - te

17

S. nunc vi - de - bi-tis tur - - - -

A. - - cum: nunc vi - de - bi-tis tur - - -

T. nunc vi - de - bi-tis tur - bam, tur - -

B. me - cum: nunc vi - de - bi - tis tur - - - -

22

S. - bam, quae cir - cun - da - bit me, quae cir - cun - da - bit me: -

A. - bam, quae cir - cun - da-bit me: -

T. - bam, quae cir - cun - da - bit me: -

B. - bam, quae cir - cun - da-bit me, quae cir - cun - da - bit me: -

28

S. ℞ Vos fu - gam ca - pi - e - tis, et e - go va - dam va - -

A. ℞ Vos fu - gam ca - pi - e - tis, et e - go

T. ℞ et e - go va - dam

B.

33

S. *- - - dam im - mo - la -*

A. *va - dam im - mo - la - ri im - mo - la - ri*

T. *va - - dam im - mo - la - ri pro*

B. *im - mo - la - ri, im - mo - la - - ri pro*

38 **Fine**

S. *-ri pro vo - bis. _____ ψ Ec - ce ap-pro-pin - quat ap -*

A. *- pro vo - bis. _____ ψ Ec - ce ap-pro-pin - quat ho -*

T. *vo - - - bis. _____ ψ Ec -*

B. *vo - - - bis. _____*

44

S. *- pro-pin - quat ho - ra, ho - ra, et Fi - li - us ho - mi-nis tra -*

A. *- ra ho - - ra, et Fi - li - us ho-mi-nis tra - de -*

T. *- ca ap-pro-pin - quat ho - ra, et Fi - li - us ho - mi - nis tra -*

B. *- - - - -*

50

S. de - tur in ma-nus pec - ca - to - rum, in ma-nus pec - ca - to - rum.

A. - tur in ma-nus pec-ca - to - - - rum.

T. de - tur in ma-nus pec - - - ca - to - - - rum.

B.

Responsorium III - Ecce vidimus

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 6/ J 12

Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Manuel Soares

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor

S. I

S. II

A.

T.

Ec - ce vi - di-mus e - um

Ec - ce vi - di-mus e - um non

Ec - ce vi - di - mus e - - - um

Ec - ce vi - di - mus e - um

7

S. I

S. II

A.

T.

ne - que de - co - rem:_____

__ ha-ben - tem spe - - ci - em, ne - que de - co - rem:_____ as -

non ha - ben - tem spe - ci - em, ne-que de - co - - - rem: as - pe-ctus

ne-que de - co - - - rem:_____ as - pe-ctus

13

S. I

S. II

A.

T.

as - pe-ctus e - jus in e - - - o non est:

pe-ctus e - jus in e - - o_____ in e - o non est: hic_

e - jus in e - - o non est:_____ hic_ pec-ca - ta

e - jus in e - - o in e - o non est: hic_ pec-ca - ta

19

S. I hic pec - ca - ta no - stra por - ta - vit et pro no - bis do - let, et

S. II pec - ca - ta nos - tra por - ta - vit et pro no - bis do - let,

A. nos - tra por - ta - vit et pro no - bis do - let,

T. nos - tra por - ta - vit et pro no - bis do - let,

25

S. I pro no - bis do - let: i - pse au - tem vul - ne - ra -

S. II et pro no - bis do - let: i - pste au - tem vul - ne - ra -

A. et pro no - bis do - let: i - pste au - tem

T. et pro no - bis do - let: i - pste au - tem vul - ne - ra - tus

31

S. I - tus est pro - pter i - ni - qui - ta - tes no - stras, i - ni - qui -

S. II - tus est pro - pter i - ni - qui - ta -

A. pro - pter i - ni - qui - ta - tes no - stras, no -

T. est pro - pter i - ni - qui - ta - tes no - stras, i - ni - qui - ta -

37

S. I *ta - tes no - stras: R Cu - jus li - vo - re, Cu -*

S. II *- tes no - stras: R Cu - jus li - vo - re*

A. *- - stras: R Cu - jus li - vo - re, Cu - jus li - vo -*

T. *- tes no - stras: R Cu - jus li - vo - re, li - vo - re*

43 **Fine**

S. I *jus li - vo - re sa - na - ti su - - mus.____*

S. II *sa - na - ti su - - mus, sa - na - ti su - mus.____*

A. *re sa - na - ti su - mus, sa - na - ti su - - mus.____*

T. *sa - na - ti su - mus,____ sa - na - ti su - - mus.____*

50

S. I *ψ Ve - re lan - guo - res no - stros i - pste tu - lit et__*

S. II *ψ Ve - re lan - guo - res no - stros i - pste__ tu - lit et__*

A.

T. *ψ I - pste tu - lit et do -*

56

S. I
do-lo - res no - stros i - pste por-ta - vit._____

S. II
do-lo - res no - stros i - pste por-ta - vit i-pste por - ta - vit.

A.

T.
lo - res no - - stros i-pste por - ta - vit._____

63

S. I
℣ Cu - jus li - vo - re, Cu - jus li - vo - re

S. II
℣ Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su -

A.
℣ Cu - jus li - vo - re, Cu - jus li - vo - re sa - na -

T.
℣ Cu - jus li - vo - re, li - vo - re sa - na - ti su -

69

D.C. al Fine

S. I
sa - na - ti su - - - mus._____

S. II
- - mus, sa - na - ti su - mus._____

A.
- ti su - mus, sa - na - ti su - - - mus._____

T.
mus_____ sa - na - ti su - - - mus._____

Responsorium IV - Amicus meus (solos)

Tomás Luis de Victória

S. Bo - num e - rat e - i, si na - tus

A. Bo - num e - rat e - i, si

T. Bo - num e - rat e - i, si

6

S. non fu - is - set ho - mo il - le.

A. na - tus non fu - is - set ho - mo il - le.

T. na - tus non fu - is - set ho - mo il - le.

Lectio I - Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 6/ J 12
Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Fernando de Almeida/Hieronymus Bezzi

Cantus

Altus

Tenor

Bassus

S. In - ci - pit la - men - ta - ti -

A. In - ci - pit la - men - ta - ti - o la - men - ta -

T. In - ci - pit la - men - ta - - -

B. In - ci - pit la - men - ta - - -

6

S. o - Je - re - mi - ae Pro - phe - tae

A. - ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe - tae

T. - ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe - - tae

B. - ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe - - tae

12

S. A - - - - leph Quo - mo - do se - det so -

A. A - - - - leph Quo - mo - do se - det

T. A - - - - leph Quo - mo - do se - det

B. A - - - - leph Quo - mo - do se - det

19

S. la ao - la ci - vi - tas ple - na po - pu - lo! Fa - cta est qua - si

A. so - la ci - vi - tas ple - na po - pu - lo!

T. so - la ci - vi - tas ple - na po - pu - lo! Fa -

B. so - la ci - vi - tas ci - vi - tas ple - na po - pu - lo! Fa - cta est qua

26

S. vi - du - a vi - du - a do - mi - na gen - ti - um; prin - ceps pro - vin - ci - a - rum fa -

A. Fa - cta est qua - si vi - du - a do - mi - na gen - ti - um; prin - ceps pro - vin - ci - a - rum fa -

T. cta est qua - si vi - du - a do - mi - na gen - ti - um; prin - ceps pro - vin - ci - a - rum fa -

B. si vi - du - a do - mi - na gen - ti - um; prin - ceps pro - vin - ci - a - rum fa -

32

S. - cta est sub tri - bu - to. Beth

A. - cta est sub tri - bu - to. Beth Beth

T. - cta est sub tri - bu - to, sub tri - bu - to. Beth Beth

B. - cta est sub tri - bu - to. Beth Beth

39

S. in no - cte, et la - chry -

A. Plo - rans plo - ra - vit in no - cte, et la -

T. in no - cte, et la - chry-mae e -

B. in no - cte, et la - chry-mae

46

S. mae et la - chry-mae e - jus in ma - xil - lis e -

A. chry-mae e - jus et la - chry-mae e - jus in ma - xil - lis e -

T. - jus et la - chry - mae e - jus in ma - xil - lis e -

B. e - jus et la - chry-mae e - jus in ma - xil - lis e -

51

S. jus; non est qui con-so - le - tur e - am, ex om - ni-bus cha -

A. jus; non est qui con-so-le - tur e - am, ex om - ni-bus

T. - jus; non est qui con-so - le - tur e - am, ex om - ni-bus cha -

B. jus; non est qui con-so-le - tur e - am, ex om - ni-bus cha -

55


S. 
- ris e - - - jus; o-mnes a - mi - ci - - e - jus spre-ve-runt e -

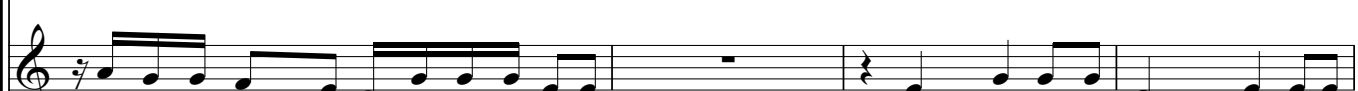
A. 
cha - ris e - - - jus; o-mnes a - mi - ci e - - - jus


T. 
ris e - - - - jus; o-mnes a - mi - ci e - - - -


B. 
ris e - - - - jus; o-mnes a mi - ci e - jus spre-ve-runt

59

S. 
- - - am, spre-ve-runt e-am, et fa - cti sunt e - - - -

A. 
spre-ve-runt e - am, spre-ve-runt e-am, et fa - cti sunt e - i i - ni-

T. 
-jus spre-ve-runt e-am, spre-ve-runt e-am, et fa - cti sunt e - - i

B. 
e - - - am, spre-ve-runt e-am, et fa - cti sunt e - - i i -

63

S. 
-i, i - ni - mi - - - - - ci.

A. 
mi - - - ci, i - ni - mi - - - - ci.

T. 
i - ni - mi - ci, i - ni - mi - - - - ci.

B. 
- ni - mi - - - - - - - - ci.

67

S. Ghi - - - - - mel

A. Ghi - - - - - mel

T. Ghi - - - - - mel Mi - gra - vit

B. Ghi - - - - - mel

73

S. Mi - gra - vit Ju - - - - - das pro - pter af - fli - cti - o - nem, et mul - ti - tu - di -

A. Mi - gra - vit Ju - - - - - das pro - pter af - fli - cti - o - nem, et mul - ti - tu - di -

T. Ju - - - - - das pro - pter af - fli - cti - o - nem, et mul - ti - tu - di -

B. Mi - gra - vit Ju - - - - - das pro - pter af - fli - cti - o - nem, et mul - ti - tu - di -

78

S. nem ser - vi - tu - tis; ha - bi - ta - vit in - ter gen - tes, nec in ve - nit re -

A. nem ser - vi - tu - tis; ha - bi - ta - vit in - ter gen - tes,

T. nem ser - vi - tu - tis; ha - bi - ta - vit in - ter gen - tes, nec

B. nem ser - vi - tu - tis; ha - bi - ta - vit in - ter gen - tes, nec in ve - nit

84

S. *- qui - em, nec in ve - nit re - qui - em. o-mnes a - mi - ci e -*

A. *nec in ve - nit re - qui - em, nec in ve - nit re - qui - em. o-mnes a - mi - ci e -*

T. *__ in ve - nit re - qui - em, nec in ve - nit re - qui - em. o-mnes a - mi - ci e -*

B. *re - qui - em, nec in ve - nit re - qui - em re - qui - em. o-mnes a - mi - ci e -*

90

S. *- jus ap-pre-hen - de - runt e - am in - ter an - gu -*

A. *- jus ap - pre-hen-de-runt e - am in - ter an - gu - sti -*

T. *- jus ap - pre-hen-de-runt e - am in - ter an - gu - sti-as, in - ter an -*

B. *- jus ap - pre-hen-de-runt e - am in - ter an - gu - sti - as, in -*

96

S. *-sti - as, in - ter an - gu - sti - as. Da - - -*

A. *as in - ter an - gu - sti - as. Da - - -*

T. *gu - sti - as, in - ter an - gu - sti - as. Da - - -*

B. *ter an - gu - sti - as. Da - - -*

102

S. 
 - - - - leth Vi - ae Si - on lu - gent lu -


A. 
 - - - - leth Vi - ae Si - on vi - ae Si - on

T. 
 - - - - leth Vi - ae Si - on vi - ae


B. 
 - - - - leth Vi - ae Si - on

108

S. 
 -gent, e - o quod non sint qui ve - - - - - ni-

A. 
 lu - gent, e - o quod sint qui ve - - - - - ni -

T. 
 Si-on lu - gent, e - o quod non sint qui ve - - - - - ni -

B. 
 lu - gent, e - o quod non sint qui ve - - - - - ni -

114

S. 
 ant ad so - le-mni-ta - tem; o-mnes por-tae e - jus des -

A. 
 ant ad so - le - mni - ta - tem; o-mnes por - tae e - jus des-

T. 
 ant ad so - le-mni-ta - - - - - tem; o-mnes por - tae e - jus des-

B. 
 ant ad so - le - mni - ta - - - - - tem; o-mnes por - tae e - jus des-

121

S. tru - ctae, sa - cer-do - tes e - jus ge - men - tes; vir - gi-nes

A. tru - ctae, sa - cer - do - tes e - jus ge - men - tes;

T. tru - ctae, sa - cer-do - tes e - jus ge - men - tes;

B. tru - ctae, sa - cer-do - tes e - jus ge - men - tes;

127

S. e - jus squal - - li - dae, et i - psa op - pres - sa

A. vir - gi-nes e - jus squal - li-dae, et i - psa op - pres - -

T. vi - gi-nes e - jus squa - li - dae, et i - psa op - pres - -

B. vir - gi-nes e - jus squa - li - dae, et i - psa op - pres

132

S. a - ma - - ri - tu - - di - ne.

A. sa a - ma - ri - tu - di - ne.

T. - sa a - ma - ri - tu - di - ne.

B. - sa a - ma - ri - tu - di - ne.

138

S. He fa - cti sunt hos - tes.

A. He fa - cti sunt hos - tes

T. He fa - cti - sunt hos-tes

B. He fa - cti - sunt hos-tes

145

S. e - jus in ca - pi-te, i - ni - mi - ci e - jus lo - cu-ple - ta -

A. e - jus in ca - pi-te, i - ni - mi - ci e - jus lo - cu-ple - ta -

T. e - jus in ca - pi-te, i - ni-mi-ci e - jus lo - cu-ple-ta - ti sunt, lo - cu-ple-ta -

B. e - jus in ca - pi-te, i - ni - mi - ci e - jus lo - cu-ple - ta -

151

S. ti sunt, qui - a Do - mi-nus lo - cu-tus est su - per e -

A. -ti sunt, qui - a Do - mi - nus lo - cu-tus est su - per e -

T. - ti-sunt, qui - a Do - mi-nus lo - cu-tus est su-per e -

B. ti sunt, qui - a Do - mi-nus lo - cu-tus est su - per e -

157

S. am pro - pter mul - ti - tu - di - nem i - ni - qui - ta - - - tum

A. am pro - pter mul - ti - tu - di - nem i - ni - qui - ta - - - tum e -

T. am pro - pter mul - ti - tu - di - nem i - ni - qui - ta - - - tum e -

B. am pro - pter mul - ti - tu - di - nem i - ni - qui - ta - - - tum

163

S. e - jus; par - vu - li e - jus du - cti sunt in ca - pti - vi -

A. - jus; par - vu - li e - jus du - cti sunt in ca - pti - vi -

T. jus; par - vu - li e - jus du - cti sunt in ca - pti - vi -

B. e - jus; par - vu - li e - jus du - cti sunt in ca - pti - vi -

169

S. ta - tem an - te fa - ci - em tri - bu - lan - - - tis.

A. ta - tem an - te fa - ci - em tri - bu - lan - - - tis.

T. ta - tem an - te fa - ci - em tri - bu - lan - - - tis.

B. ta - tem an - te fa - ci - em tri - bu - lan - - - tis.

175

S. Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con-ver - te-re

A. Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con-ver-te

T. Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con-ver-te

B. Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem con-ver-te

181

S. con - ver - te - re con - ver - te - re ad Do - mi - num De -

A. re con - ver - te - re con - ver - te - re ad Do - mi - num

T. re con - ver - te - re con - ver - te - re ad Do - mi - num De - um

B. re con - ver - te - re con - ver - te - re ad Do - mi - num De - um

184

S. - um tu - - - - - um

A. De - um tu - um De - um tu - um

T. tu - um De - um tu - - - - - um

B. tu - - - - - um

Lectio I - Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 9/J 15

Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Fernando de Almeida

Cantus I

S. I

In - ci - pit la-men-ta - - ti - o

Altus I

A. I

In - ci - pit la-men - ta - - ti - o - - - la-men

Tenor I

T. I

In - ci-pit la - - men - ta - - -

Bassus I

B. I

In - ci -

Cantus II

S. II

In - ci - pit la-men-ta - ti -

Altus II

A. II

Tenor II

T. II

In - ci - pit la - - men -

Bassus I

B. II

In - ci-pit la-men - ta - - - -

7

S. I
In - ci - pit la - men - ta - ti - o in - ci - pit la - men - ta - ti - o la -

A. I
ta - ti - o in - ci - pit la - men - ta - tio - o in -

T. I
- ti - o in - ci - pit la - men - ta -

B. I
pit la - men - ta - ti - o in - ci - pit la -

S. II
o In - ci - pit la - men - ta - ti - o la - men -

A. II
In - ci - pit la - men - ta - ti - o in - ci - pit la - men -

T. II
ta - ti - o in - ci -

B. II
- ti - o in - ci - pit la - men - ta -

11

S. I
- men - ta - ti - o Je - re - mi - ae Je - re - mi - ae Pro - phe

A. I
- ci - pit la - men - ta - ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe -

T. I
- ti - o Je - re - mi - ae Je - re - mi -

B. I
- men - ta - ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe - tae Je -

S. II
- ta - ti - o Je - re - mi - ae Pro -

A. II
ta - ti - o

T. II
pit la - men - ta - ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe -

B. II
- ti - o Je - re - mi - ae

16

S. I
- tae Je - re - mi - ae Pro - phe - tae

A. I
- - - - - tae

T. I
ae Pro - phe - tae Pro - phe - tae Je - re - mi - ae Pro - phe - tae

B. I
- re - mi - ae Pro - phe - tae Pro - phe - tae

S. II
- phe - tae Je - re - mi - ae Pro - phe - tae

A. II
Je - re - mi - ae Pro - phe - tae Je - re - mi - ae Pro - phe - tae

T. II
- tae Je - re - mi - ae Pro - phe - tae

B. II
Je - re - mi - ae Pro - phe - tae

21

S. I
A - - - - - leph

A. I
A - - - - - leph

T. I
A - - - - - leph

B. I
A - - - - - leph

S. II
Quo - mo - do se -

A. II
Quo - mo - do se - det

T. II
Quo - mo - do se -

B. II
Quo - mo - do se - det

28

S. I
so - la ci - vi - tas ple - na po - pu - lo!

A. I
so - la ci - vi - tas ple - na po - pu - lo!

T. I
so - la ci - vi - tas ple - na po - pu - lo!

B. I
so - la ci - vi - tas ple - na po - pu - lo!

S. II
det ple - na po - pu - lo! fa - cta est qua - si vi -

A. II
— ple - na po - pu - lo! fa - cta est qua - si vi -

T. II
det ple - na po - pu - lo! fa - cta est qua - si vi -

B. II
— ple - na po - pu - lo! fa - cta est qua - si vi -

34

S. I
do-mi-na gen - ti - um; do-mi-na gen - ti - um; prin-ceps pro-vin-ci-a - rum

A. I
do-mi-na gen - ti - um; do-mi-na gen - ti - um; prin-ceps pro-vin-ci-a - rum

T. I
do-mi-na gen - ti - um; do-mi-na gen - ti - um; prin-ceps pro-vin-ci-a - rum

B. I
do-mi-na gen - ti - um; do-mi-na gen - ti - um; prin-ceps pro-vin-ci-a - rum

S. II
du - a do-mi-na gen - ti - um; do-mi-na gen - ti - um; fa - cta

A. II
- du - a do-mi-na gen - ti - um; do-mi-na gen - ti - um; fa - cta

T. II
- du - a do-mi-na gen - ti - um; do-mi-na gen - ti - um; fa - cta

B. II
- du - a do-mi-na gen - ti - um; do-mi-na gen - ti - um; fa - cta

40

S. I
fa - cta est fa-cta est sub tri-bu - to.

A. I
fa - cta est fa-cta est sub tri-bu - to.

T. I
fa - cta est fa-cta est sub tri-bu - to.

B. I
fa - cta est fa-cta est sub tri-bu - to.

S. II
est fa-cta est sub tri - bu - - to. Beth

A. II
est fa-cta est sub tri - bu - to. Beth

T. II
est fa-cta est sub tro - bu - - to. Beth

B. II
est fa-cta est sub tri - bu - - to. Beth

47

S. I
Plo - rans plo - ra - - vit in no - cte, plo - rans plo -

A. I
Plo-rans plo - ra - - - - vit

T. I
Plo - rans plo - ra - - vit plo - rans plo - ra - vit plo - ra -

B. I
Plo - rans plo - ra - - - - - vit plo -

S. II
Plo - rans plo - ra - vit in

A. II
Plo - rans plo - ra - - vit in

T. II
Plo - rans plo - ra - - - - vit

B. II
Plo - rans plo - ra - - - vit plo - rans plo -

53

S. I
- ra - vit plo - rans plo - ra - vit in no - cte,

A. I
plo - rans plo - ra - vit in no - cte,

T. I
vit plo - rans plo - ra - vit in no - cte,

B. I
rans plo - ra - vit in no - cte,

S. II
no - cte, et la - cry-mae e - jus in max - il - lis e -

A. II
no - cte, et la - cry-mae e - jus in max - il - lis e -

T. II
plo - ra - vit et la - cry-mae e - jus in max - il - lis e -

B. II
ra - vit in no - cte, et la - cry-mae e - jus in max - il - lis e -

59

S. I
non est qui con-so-le - tur e - am, non est qui con-so - le - tur e - am

A. I
non est qui con - so - le - tur

T. I
non est qui con-so-le - tur e - am, non est qui con-co - le - tur e - am,

B. I
non est qui con-so-le - tur e - am, non est qui-con-so - le - tur e - am,

S. II
jus; non est qui con-so-le - tur e - - - am, non est qui-con-so-

A. II
jus; non est qui con-so-le - tur e - - - am, non est qui con-so-

T. II
jus; non est qui con-so-le - tur e - am, e - am, non est qui con-so-

B. II
jus; non est qui con-so-le - tur e - - - am, non est qui con-so-

62

S. I
non est qui con-so-le-tur e - am, ex o - mni - bus cha - ris e - jus; o - mnes a -

A. I
e - - - - am, ex o - mni - bus cha - ris e - jus; o - mnes a -

T. I
non est qui con-so-le-tur e - am, ex o - mni - bus cha - ris e - jus; o - mnes a -

B. I
non est qui con-so-le-tur e - am, ex o - mni - bus cha - ris e - jus; o - mnes a -

S. II
le - tur e - am, o - mnes a -

A. II
le - tur e - am, o - mnes a -

T. II
le - tur e - am, o - mnes a -

B. II
le - tur e - am, o - mnes a -

67

S. I
mi-ci e - jus spre-ve-runt e - am, spre-ve-runt e-am,

A. I
mi-ci e - jus spre-ve-runt e - am, spre-ve-runt e-am,

T. I
mi-ci e - jus spre-ve-runt e - am, spre-ve-runt e-am,

B. I
mi-ci e - jus spre-ve-runt e - am, spre-ve-runt e-am,

S. II
mi-ci e - jus spre-ve-runt e - am, et fa - cti sunt e - i i - ni-mi - ci.

A. II
mi-ci e - jus spre-ve-runt e - am, et fa - cti sunt e - i i - ni - mi-ci.

T. II
mi-ci e - jus spre-ve-runt e - am, et fa - cti sunt e - i i - ni - mi - ci.

B. II
mi-ci e - jus spre-ve-runt e - am, et fa - cti sunt e - i i - ni - mi - ci.

73

S. I
Ghi - - - - - mel Mi - gra - vit mi-

A. I
Ghi - - - - - mel Mi-gra-vit Ju -

T. I
Ghi - - - - - mel

B. I
Ghi - - - - - mel

S. II
Mi-gra-vit

A. II
Mi - gra - vit Ju - - - das

T. II
Mi - gra - vit Ju - - - das

B. II
Mi - gra - vit Ju -

80

S. I
gra - vit Ju - das mi-gra-vit Ju - das Ju - - - - - das pro-

A. I
- das mi - gra-vit Ju - - - - - das pro-

T. I
Mi-gra-vit Ju - - - das mi - gra-vit Ju - - - das pro-

B. I
Mi-gra - vit Ju - - - das mi - gra - vit Ju - - - das pro-

S. II
Ju - - - - - das mi - gra - vit Ju - - - das

A. II
mi - gra - vit Ju - das Ju - - - das

T. II
mi-gra-vit Ju - - - - - das Ju - das

B. II
- - - - - das mi-gra - vit Ju - - - - - das

86

S. I
pter af-fli-cti - o-nem, et mul-ti - tu - di-nem ha - bi - ta - vit

A. I
pter af-fli-cti - o-nem, et mul-ti - tu - di-nem ha - bi - ta - vit

T. I
pter af-fli-cti - o-nem, et mul-ti - tu - di-nem ha - bi - ta - vit in -

B. I
pter af-fli-cti - o-nem, et mul-ti - tu - di-nem ha - bi - ta - vit

S. II
et mul-ti - tu - di-nem ser - vi - tu - - - tis;

A. II
et mul-ti - tu - di-nem ser - vi - tu - - - tis;

T. II
et mul-ti - tu - di-nem ser - vi - tu - - - tis;

B. II
et mul-ti - tu - di-nem ser - vi - tu - - - tis;

91

S. I
in - ter Gen - tes, nec in-ve-nit re-qui-em. o-mnes per - se-cu-to-res e - jus in -

A. I
in - ter Gen - tes, nec in-ve-nit re-qui-em. o-mnes per - se-cu-to-res e - jus

T. I
- ter Gen - tes, nec in-ve-nit re-qui-em. o-mnes per - se-cu-to-res e - jus in -

B. I
in - ter Gen - tes, nec in-ve-nit re-qui-em. o-mnes per - se-cu-to-res e - jus in -

S. II
o-mnes per - se-cu-to-res e - jus ap - pre-hen-de-runt e - am

A. II
o-mnes per - se-cu-to-res e - jus ap - pre-hen-de-runt e - am

T. II
o-mnes per - se-cu-to-res e - jus ap - pre-hen-de-runt e - am

B. II
o-mnes per - se-cu-to-res e - jus ap - pre-hen-de-runt e - am

96

S. I
- ter an - gu - sti - as. in - ter an - gu - - -

A. I
in - ter an - gu - sti - as. in - ter an - gu - - - sti - as.

T. I
- ter an - gu - sti - as. in - ter an - gu -

B. I
ter an - gu - - - - - sti - as. in - ter - an -

S. II
in - ter an - gu - - - - - sti - as. in -

A. II
in - ter an - gu - sti - as. in - ter an - gu - - - sti -

T. II
in - ter an - gu - - - - sti - as. in -

B. II
in - ter an - gu - - - sti - as.

101

S. I
- sti - as. in - ter an - gu - sti - as.

A. I
in - ter an - gu - - - sti - as.

T. I
- - - - - sti - as.

B. I
gu - - - - - sti - as.

S. II
- ter an - gu - - - - - sti - as. Da - - - - leth

A. II
as. an - gu - sti - as. Da - - - - leth

T. II
ter an - gu - - - - - sti - as. Da - - - - leth

B. II
in - ter an - gu - sti - as. Da - - - - leth

108

S. I
Vi - ae Si - on lu - - - gent, — lu - - - gent, e - o

A. I
Vi - ae Si - on lu - - - - - gent, e - o

T. I
Vi - ae Si - on lu - - - - - gent, e - o

B. I
Vi - ae Si - on — Vi - ae Si - on lu - - - - gent, e - o

S. II
e - o quod

A. II
e - o quod

T. II
e - o quod

B. II
e - o quod

115

S. I
quod non sint qui ve - ni - ant qui ve - ni - ant ad so - lem - ni - ta - - - tem; o -

A. I
quod non sint qui ve - ni - ant qui ve - ni - ant ad so - lem - ni - ta - - - tem; o -

T. I
quod non sint qui ve - ni - ant qui ve - ni - ant ad so - lem - ni - ta - - - tem; o -

B. I
quod non sint qui ve - ni - ant qui ve - ni - ant ad so - lem - ni - ta - - - tem; o -

S. II
non sint non sint qui ve - ni - ant qui ve - ni - ant ad so - lem - ni - ta - - - tem; o -

A. II
non sint non sint qui ve - ni - ant qui ve - ni - ant ad so - lem - ni - ta - - - tem; o -

T. II
non sint non sint qui ve - ni - ant qui ve - ni - ant ad so - lem - ni - ta - - - tem; o -

B. II
non sint non sint qui ve - ni - ant qui ve - ni - ant ad so - lem - ni - ta - - - tem; o -

120

S. I
- mnes por - tae e - jus de - stru - ctae, sa - cer - do - tes e - jus ge -

A. I
- mnes por - tae e - jus de - stru - ctae, sa - cer - do - tes e - jus ge - men -

T. I
- mnes por - tae e - jus de - stru - ctae, sa - cer - do - tes e - jus ge -

B. I
- mnes por - tae e - jus de - stru - ctae, sa - cer - do - tes e - jus ge -

S. II
- mnes por - tae e - jus de - stru - ctae,

A. II
- mnes por - tae e - jus de - stru - ctae,

T. II
- mnes por - tae e - jus de - stru - ctae,

B. II
- mnes por - tae e - jus de - stru - ctae,

126

S. I
men - tes; et i - psa op-pres - sa et ip -

A. I
- - tes; et ip - sa op-pres - sa et ip -

T. I
men - tes; et ip - sa op - pres - sa et ip -

B. I
men - tes; et ip - sa op-pres - sa et ip -

S. II
vir - gi-nes e - jus squa - li-dae, et ip - sa et ip - sa

A. II
vir - gi-nes e - jus squa - li - dae, et ip - sa et ip - sa

T. II
vir - gi-nes e - jus squa - li-dae, et ip - sa et ip - sa

B. II
vir - gi-nes e - jus squa - li-dae, et ip - sa et ip - sa

132

S. I
sa op-pres - sa

A. I
-sa op-pres - sa

T. I
sa op - pres - sa

B. I
sa op-pres - sa

S. II
op - pres - sa a - ma - ri - tu - - - di - ne.

A. II
op-pres - sa a - ma - ri - tu - di - ne.

T. II
op-pres - sa a - ma - ri - tu - di - ne a - ma - ri - tu - di - ne.

B. II
op-pres - sa a - ma - ri - tu - - - di - ne.

137

S. I
He

A. I
He

T. I
He

B. I
He

S. II
Fa - cti sunt hos - tes e -

A. II
Fa - cti sunt hos - tes e -

T. II
Fa - cti sunt hos - tes e -

B. II
Fa - cti sunt hos - tes e -

144

S. I in - i - mi - ci e - jus in - i - mi - ci e - jus

A. I in - i - mi - ci e - jus in - i - mi - ci e - jus lo -

T. I in - i - mi - ci e - jus in - i - mi - ci e - jus lo -

B. I in - i - mi - ci e - jus in - i - mi - ci e - jus lo -

S. II - jus in ca - - pi - te, in - i - mi - ci e - jus in - i - mi - ci e - jus

A. II jus in ca - - pi - te, in - i - mi - ci e - jus in - i - mi - ci e - jus

T. II - jus in ca - - pi - te, in - i - mi - ci e - jus in - i - mi - ci e - jus

B. II - jus in ca - - pi - te, in - i - mi - ci e - jus in - i - mi - ci e - jus

148

S. I lo - cu - ple - ta - ti lo - cu - ple - ta - ti sunt,

A. I - cu - ple - ta - ti lo - cu - ple - ta - ti sunt,

T. I cu - ple - ta - ti lo - cu - ple - ta - ti sunt,

B. I - cu - ple - ta - ti sunt lo - cu - ple - ta - ti sunt,

S. II lo - cu - ple - ta - ti sunt, qui - a Do - mi - nus lo -

A. II lo - cu - ple - ta - ti sunt, qui - a Do - mi - nus lo -

T. II lo - cu - ple - ta - ti sunt, qui - a Do - mi - nus lo -

B. II lo - cu - ple - ta - ti sunt, qui - a Do - mi - nus lo -

153

S. I
su - per e - am pro-pter mul-ti - tu - di-nem *pro pter mul-ti - tu-di nem*

A. I
su - per e - am pro-pter mul-ti - tu - di-nem *pro pter mul-ti - tu-di nem*

T. I
su - per e - am pro-pter mul-ti - tu - di-nem *pro pter mul-ti - tu-di nem*

B. I
su - per e - am pro-pter mul-ti - tu - di-nem *pro pter mul-ti - tu-di nem*

S. II
cu-tus est pro-pter mul-ti-tu - di-nem *pro-pter mul-ti-tu - di-nem* in-i-qui - ta-tum e -

A. II
cu-tus est pro-pter mul-ti-tu - di-nem *pro-pter mul-ti-tu - di-nem* in-i-qui - ta - tum

T. II
cu-tus est pro-pter mul-ti-tu - di-nem *pro-pter mul-ti-tu - di-nem* in-i-qui - ta - tum

B. II
cu - tus est pro-pter mul-ti-tu - di-nem *pro-pter mul-ti-tu - di-nem* in-i-qui - ta - tum

159

S. I
par - vu-li e - jus du-cti sunt an-te fa-ci - em tri - bu - lan -

A. I
par - vu-li e - jus du-cti sunt an - te fa - ci-em tri - bu -

T. I
par - vu-lis e - jus du - cti sunt an - te fa-ci - em tri - bu -

B. I
par - vu-li e - jus du-cti sunt an - te fa - ci-em tri-bu - lan - tis tri-bu-

S. II
- jus; in ca - pti - vi - ta - tem

A. II
e - jus; in ca - pti-vi-ta - tem

T. II
e - jus; in ca - pti-vi-ta - - tem an - te fa-ci -

B. II
e - jus; in ca - pti-vi-ta - - tem an - te fa -

167

S. I
-tis. an - te fa - ci - em tri - bu - lan - - tis. _____

A. I
lan - tis. tri - bu - lan - - tis. tri - bu - lan - tis. _____

T. I
lan - tis. an - te fa - ci - em tri - bu - lan - tis. tri - bu - lan - tis. _____

B. I
lan - tis. an - te fa - ci - em tri - bu - lan - tis. _____

S. II
an - te fa - ci - em tri - bu - lan - tis. tri - bu - lan - - tis. _____

A. II
an - te fa - ci - em tri - bu - lan - - tis. tri - bu - lan - tis. _____

T. II
em tri - bu - lan - - - tis. tri - bu - lan - - - tis. _____

B. II
- ci - em tri - bu - lan - - tis. an - te fa - ci - em tri - bu - lan - tis. _____

173

S. I
Je - ru - sa - lem con-ver-te-re ad Do - mi-num con - ver-te-re ad Do - mi-num con-ver-te-re ad

A. I
Je - ru - sa - lem con - ver-te-re ad Do - mi - num con-ver-te-re ad

T. I
Je - ru - sa - lem con - ver-te-re ad Do - mi - num con-ver-te-re ad

B. I
Je - ru - sa - lem con-ver-te-re ad Do - mi-num con - ver-te-re ad Do - mi-num con-ver-te-re ad

S. II
Je - ru - sa - lem con-ver-te-re ad

A. II
Je - ru - sa - lem Je - - ru - sa - lem

T. II
Je - ru - sa - lem con - ver-te-re ad Do - mi -

B. II
Je - ru - sa - lem con - ver-te-re ad Do - mi -

177

S. I
Do-mi-num De - um tu - um con - ver-te-re ad Do - mi-num De-um tu - um

A. I
Do-mi-num De - um tu - um con - ver-te-re ad Do - mi-num De - um tu - um

T. I
Do-mi-num De - um tu - um con - ver-te-re ad Do-mi - num De-um tu - um

B. I
Do-mi-num De - um tu - um con - ver-te-re ad Do - mi-num De-um tu - um

S. II
Do-mi-num con-ver-te-re ad Do-mi-num De-um tu - um

A. II
— con-ver-te-re ad Do-mi-num De-um tu - um

T. II
num con-ver-te-re ad Do-mi-num De - um tu - um

B. II
num con-ver-te-re ad Do-mi-num De - um tu - um

Responsorium I - In monte Oliveti

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 9/ J 15
Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Fernando de Almeida

Cantus I



S. I



In mon-te O-li - ve - ti o - ra - vit o - ra - vit ad Pa - -

Altus I



A. I



In mon-te O-li - ve - ti o - ra - vit o - ra - vit ad Pa - -

Tenor I



T. I



In mon-te O-li - ve - ti o - ra - vit o - ra - vit ad Pa - -

Bassus I



B. I



In mon-te O-li - ve - ti o - ra - vit o - ra - vit ad Pa - -

Cantus II



S. II



In mon-te O-li - ve - ti o - ra - vit

Altus II



A. II



In mon-te O - li - ve - ti o - ra - vit

Tenor II



T. II



In mon-te O - li - ve - ti o - ra - vit

Bassus II



B. II



In mon-te O - li - ve - ti o - ra - vit

6

S. I trem: Pa - ter, si fi - e-ri po-test, *si fi - e - ri po - test,* po-test,

A. I trem: Pa - ter, si fi - e-ri po - - test, *si fi - e-ri po - test,*

T. I trem: Pa - ter, si fi - e-ri po - - - test, *si fi - e-ri po - test,*

B. I trem: Pa - ter, si fi - e-ri po - - - - - test,

S. II Pa - ter, si fi - e-ri po -

A. II Pa - ter, si fi - e-ri po-test po - test, tran-se - at a

T. II Pa - ter, si fi - e-ri po - - - -

B. II Pa - ter, si fi - e-ri po - - - -

12

S. I tran - se-at a me Ca - lix i - ste, tran - se-at a me Ca-lix i - ste, a

A. I tran - se-at a me Ca - lix i - - - - ste, Ca -

T. I tran - se-at a me Ca - lix i - - - - ste, i - ste, tran - se-at a me Ca -

B. I tran - se-at a me Ca - lix i - ste tran - se-at a me Ca -

S. II test, tran - se-at a me Ca - lix is - te, Ca - lix i -

A. II me tran - se-at a me Ca - lix tran

T. II test, tran - se-at a me Ca - lix i - ste,

B. II test, tran - se-at a me Ca - lix i - - - - ste,

15

S. I me Ca - lix i - ste; \mathcal{R} Ca - ro au -

A. I - lix i - - - ste; \mathcal{R} Ca - ro au -

T. I - lix i - - - ste; \mathcal{R} Ca - ro au -

B. I lix i - ste, Ca-lix i - ste; \mathcal{R} Ca - ro au -

S. II - ste Ca - lix i - ste; \mathcal{R} Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est,

A. II - se-at a me Ca-lix i - ste; \mathcal{R} Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est,

T. II tran - se at a me Ca-lix i - ste; \mathcal{R} Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est,

B. II Ca - - - lix i - ste; \mathcal{R} Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est,

19

S. I tem in-fir - ma. Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est, ca-ro au - tem in - fir - ma._____

A. I tem in - fir-ma. Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est, ca - ro au-tem in - fir - ma._____

T. I tem in-fir - ma. Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est, ca - ro au - tem in - fir - ma._____

B. I tem in-fir - ma. Spi - ri-tus qui-dem prom - ptus est, ca - ro au - tem in - fir - ma._____

S. II Spi - ri-tus qui - dem prom - ptus est, ca-ro au - tem in - fir - ma._____

A. II Spi - ri-tus qui - dem prom - ptus est, ca - ro au - tem in - fir - ma._____

T. II Spi - ri-tus qui - dem prom - ptus est, ca - ro au-tem in - fir - ma._____

B. II Spi - ri-tus qui - dem prom - ptus est, ca - ro au - tem in - fir - ma._____

Fine

24

S. I

Vi - gi - la - te et o - ra - - -

A. I

Vi - gi - la - te et o - ra - - te, et o - ra -

T. I

Vi - gi - la - te et o - ra - - - te, et o - ra - te, et

B. I

Et o - ra - te, Vi - gi - la - te et o - ra -

S. II

A. II

T. II

B. II



30

D.S. al Fine

S. I

- - - te, ut non in - tre - tis in - ten - ta - ti - o - - nem.

A. I

- - - te, ut non in - tre - tis in - ten - ta - ti - o - - nem.

T. I

o - ra - te, ut non in - tre - tis in - ten - ta - ti - o - - nem.

B. I

- - - te, ut non in - tre - tis in - ten - ta - ti - o - - nem.

S. II

A. II

T. II

B. II

Responsorium II - Tristis est

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 9/ J 15
Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Fernando de Almeida

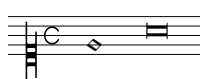
Cantus I



S. I



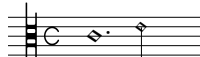
Cantus II



S. II



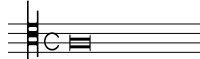
Altus I



A. I



Tenor I



T. I



Cantus III



S. III



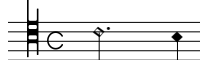
Altus II



A. II



Tenor II



T. II



Bassus



B.



6

S. I
- - - - tem: sus - ti - ne - te hic et vi - gi - la - te et vi - gi - la - te

S. II
- - - - tem: et vi - gi - la - te me - cum et

A. I
- - - - tem: et vi - gi - la - te sus - ti -

T. I
tem [ad] mor - - - tem: sus - ti - ne - te hic sus - ti - ne - te hic

S. III
mor - - - - tem: sus - ti - ne - te hic et

A. II
mor - - - - tem: sus - ti - ne - te hic

T. I
mor - - - - tem: sus - ti - ne - te hic et vi - gi - la - te

B.
mor - - - - tem: et vi - gi - la - te me - -

10

S. I
me - cum, et vi - gi - la - te me - - cum,

S. II
vi - gi - la - te me - cum, sus - ti - ne - te hic et vi - gi - la - te

A. I
ne - te hic et vi - gi - la - - - te, et vi - gi - la - te me -

T. I
sus - ti - ne - te hic et vi - gi - la - te, sus - ti - ne - te

S. III
vi - gi - la - te me - - cum, et vi - gi - la - te me - - cum,

A. II
et vi - gi - la - te me - - cum, sus - ti - ne - te hic et vi - gi - la - te

T. I
me - cum, et vi - gi - la - te me - cum, et vi - gi -

B.
cum me - cum, sus - ti - ne - te hic sus - ti - ne - te hic et vi - gi -

13

S. I et vi - gi - la - te me - cum: nunc vi - de - bi - tis tur - bam, quae cir - cun - da - bit me:

S. II me - cum vi - gi - la - te me - cum: nunc vi - de - bi - tis tur - bam, quae cir - cun - da - bit me:

A. I cum me - - cum: nunc vi - de - bi - tis tur - bam, quae cir - cun - da - bit me:

T. I hic et vi - gi - la - te me - cum: nunc vi - de - bi - tis tur - bam, quae cir - cun - da - bit me:

S. III et vi - gi - la - te me - cum: quae cir - cun - da - bit me:

A. II me - - - cum: quae cir - cun - da - bit me:

T. I la - te me - - - cum: quae cir - cun - da - bit me:

B. la - te me - - - cum: quae cir - cun - da - bit me:

17

S. I *R* Vos fu - gam ca - pi - e - tis, im - mo - la - ri pro -

S. II *R* Vos fu - - - gam ca - pi - e - tis, im - mo - la - ri pro -

A. I *R* Vos fu - - - gam ca - pi - e - tis, im - mo - la - ri pro -

T. I *R* Vos fu - gam, fu - gam ca - pi - e - tis, im - mo - la - ri pro -

S. III *R* Vos fu - - - gam et e - go va - dam

A. II *R* Vos fu - - - gam et e - go va - dam

T. I *R* Vos fu - - - gam, fu - gam et e - go va - dam

B. *R* Vos fu - - - gam, fu - - - gam et e - go va - dam

Fine

21

S. I vo - bis, im - mo - la - ri pro vo - bis.

S. II vo - bis, im - mo - la - ri pro vo - bis.

A. I - vo - bis, im - mo - la - ri pro vo - bis.

T. I vo - bis, im - mo - la - ri pro vo - bis.

S. III im - mo - la - ri pro vo - bis. ψ Ec - ce

A. II im - mo - la - ri pro vo - bis. ψ Ec - ce ap - pro -

T. I im - mo - la - ri pro vo - bis. ψ Ec - ce ap - pro - pin - quat

B. im - mo - la - ri pro vo - bis. ψ Ec - ce ap - pro - pin - quat

27

S. I

S. II

A. I

T. I

S. III ap - pro - pin - quat ho - ra, et Fi - li - us ho - mi - nis tra - de - tur

A. II pin - quat ho - ra, et Fi - li - us ho - mi - nis tra - de - tur in ma-nus pec -

T. I ho - ra, et Fi - li - us ho - mi - nis tra - de -

B. ho - ra, et Fi - li - us ho - mi - nis tra - de - tur in ma-nus pec -

32

S. I

S. II

A. I

T. I

S. III

A. II

T. I

B.

— in ma - nus pec - ca - to - rum.

ca - to - rum, in ma - nus pec - ca - to - rum.

- tur in ma - nus pec - ca - to - rum.

- ca - to - rum.

Responsorium III - Ecce vidimus

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 9/J 15
Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Fernando de Almeida

Cantus I



S. I
Ec - ce vi - di-mus e - um *non* ha-ben-tem spe - ci - em, as - pe-ctus

Cantus II



S. II
Ec - ce vi - di-mus e - um *non* ha-ben-tem spe - ci - em, as - pe-ctus

Altus I



A. I
Ec - ce vi - di-mus e - um *non* ha-ben-tem spe - ci - em, as - pe-cuts

Tenor I



T. I
Ec - ce vi - di-mus e - um *non* ha-ben-tem spe - ci - em, as - pe-ctus

Cantus III



S. III
Ec - ce vi - di-mus e - um ne-que de-co - rem: as -

Altus II



A. II
Ec - ce vi - di-mus e - um ne-que de-co - rem: as -

Tenor II



T. II
Ec - ce vi - di-mus e - um ne-que de - co-rem: as -

Bassus



B.
Ec - ce vi - di-mus e - um ne-que de-co - rem: as -

5

S. I
e - jus in e - o non est: hic pec - ca - ta no - stra por - ta - vit

S. II
e - jus in e - o non est: hic pec - ca - ta no - stra por - ta - vit

A. I
e - jus in e - o non est: hic pec - ca - ta no - stra por - ta - vit

T. I
e - jus in e - o non est: hic pec - ca - ta no - stra por - ta - vit

S. III
pe - ctus e - jus hic pec - ca - ta no - stras por - ta - vit et pro no - bis do -

A. II
pe - ctus e - jus hic pec - ca - ta no - stra por - ta - vit et pro no - bis do -

T. II
pe - ctus e - jus hic pec - ca - ta no - stra por - ta - vit et pro no - bis do -

B.
pe - ctus e - jus hic pec - ca - ta no - stra por - ta - vit et pro no - bis do -

10

S. I
do - - - let: i - pse au - tem vul - ne - ra - tus est pro

S. II
do - - - let: i - pse au - tem vul - ne - ra - tus est pro

A. I
do - - - let: i - pse au - tem vul - ne - ra - tus est pro

T. I
do - - - let: i - pse au - tem vul - ne - ra - tus est pro

S. III
- - - let: pro - pter i - ni - qui -

A. II
- - - let: pro - pter i - ni - qui -

T. II
- - - let: pro - pter i - ni - qui -

B.
- - - let: pro - pter i - ni - qui -

15

S. I
- pter i - ni - qui - ta - tes no - stras: \mathcal{R} Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, cu - jus li -

S. II
- pter i - ni - qui - ta - tes no - stras: \mathcal{R} Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, cu - jus li -

A. I
- pter i - ni - qui - ta - tes no - stras: \mathcal{R} Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, cu - jus li -

T. I
- pter i - ni - qui - ta - tes no - stras: \mathcal{R} Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, cu - jus li -

S. III
ta - tes no - stras: \mathcal{R} Cu - jus li - vo - re Cu - jus li -

A. II
ta - tes no - stras: \mathcal{R} Cu - jus li - vo - re Cu - jus li -

T. II
ta - tes no - stras: \mathcal{R} Cu - jus li - vo - re Cu - jus li -

B.
ta - tes no - stras: \mathcal{R} Cu - jus li - vo - re Cu - jus li -

20 **Fine**

S. I
vo - re sa - na - ti su - mus. ψ Ve - re lan - guo - res no -

S. II
vo - re sa - na - ti su - mus. ψ Ve - re lan - guo - res no -

A. I
vo - re sa - na - ti su - mus. ψ Ve - re lan - guo - res no - - -

T. I
vo - re sa - na - ti su - mus. ψ Ve - re lan - guo - res no - - -

S. III
vo - re sa - na - ti su - mus, sa - na - ti su - mus.

A. II
vo - re sa - na - ti su - mus, sa - na - ti su - mus.

T. II
vo - re sa - na - ti su - mus, sa - na - ti su - mus.

B.
vo - re sa - na - ti su - mus, sa - na - ti su - mus.

27

S. I
- stros i - pse tu - lit i - pse tu - lit et do-lo - - - res no

S. II
- stros i - pse tu - lit, i - pse tu - lit et do - lo - res, et

A. I
- stros i - pse tu - lit, i - pse tu - lit et do - lo - res no -

T. I
- stros i - pse tu - - - - - lit et do-lo - -

S. III

A. II

T. II

B.



35

S. I
- - - - stros et do-lo - res no - stros i - pse por-ta - vit.

S. II
do-lo - - - - res no - stros i - pse por-ta - vit.

A. I
stros et do-lo - - - res no - stros i - pse por-ta - vit.

T. I
-res no - - - stros et do-lo - res no - stros i - pse por-ta - vit.

S. III

A. II

T. II

B.

42

S. I
 ℞ Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus.

S. II
 ℞ Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus.

A. I
 ℞ Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus.

T. I
 ℞ Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus.

S. III
 ℞ Cu - jus li - vo - re Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, sa - na - ti su - mus.

A. II
 ℞ Cu - jus li - vo - re Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, sa - na - ti su - mus.

T. II
 ℞ Cu - jus li - vo - re Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, sa - na - ti su - mus.

B.
 ℞ Cu - jus li - vo - re Cu - jus li - vo - re sa - na - ti su - mus, sa - na - ti su - mus.

Responsorium IV - Amicus meus

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 9/J 15
Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Fernando de Almeida

Cantus I



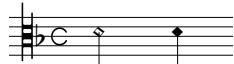
S. I
A - mi-cus me - us os - cu-li, os - cu-li me tra-di-dit si-gno:

Cantus II



S. II
A - mi-cus me - us os - cu-li me tra - di - dit si - gno:

Altus I



A. I
A - mi-cus me - us os - cu-li me, os - cu-li me tra-di-dit si - gno:

Tenor I



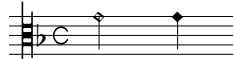
T. I
A - mi-cus me - us os - cu-li me tra-di - dit si - gno, tra-di-dit si - gno:

Cantus III



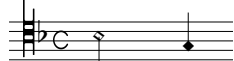
S. III
A - mi - cus me - us quem

Altus II



A. II
A - mi-cus me - us quem

Tenor II



T. II
A - mi-cus me - us quem

Bassus



B.
A - mi-cus me - us quem

5

S. I
i - pse est, te - ne-te e - um: hoc ma-lum fe-cit si-gnum, qui per os - cu-lum os -

S. II
i - pse est, te - ne-te e - um: hoc ma-lum fe-cit si-gnum, qui per os - cu

A. I
i - pse est, te - ne-te e - um: hoc ma-lum fe-cit si-gnum, qui per os - cu-lum a -

T. I
i - pse est, te - ne-te e - um: hoc ma-lum fe-cit si-gnum, qui per os - cu-lum a - dim -

S. III
os cu-la tus fu - e-ro, i - pse est, hoc ma-lum fe-cit si-gnum

A. II
os cu-la tus fu - e-ro, i - pse est, hoc ma-lum fe-cit si-gnum

T. II
os cu-la tus fu - e-ro, i - pse est, hoc ma-lum fe-cit si-gnum

B.
os cu-la tus fu - e-ro, i - pse est, hoc ma-lum fe-cit si-gnum qui

10

S. I
- cu-lum qui per os - cu - lum, qui per os - cu-lum a-dim-ple - vit

S. II
lum a-dim - ple - vit, a-dim - ple - vit qui per os-cu-lum a - d im - ple - vit

A. I
d im-ple - vit, qui per os - cu-lum qui per os - cu lum a - d im - ple - vit

T. I
ple - vit a-dim - ple - vit, qui per os - cu-lum a-dim - ple - vit

S. III
qui per os - cu-lum a-dim - ple - vit ho mi-

A. II
qui per os - cu-lum a-dim - ple - vit ho mi-

T. II
qui per os - cu-lum, os - cu-lum ho mi-

B.
— per os - cu-lum a - d im - ple - vit ho mi-

14

S. I *R* In - fe - - - - - lix prae-ter-mi - sit pre - ti-um san-gui-nis,

S. II *R* In - - - fe - - - - - lix prae-ter-mi - sit pre - ti-um san-gui-nis,

A. I *R* In - - - fe - - - - - lix prae-ter-mi - sit pre - ti-um san-gui-nis,

T. I *R* In - fe - - - - - lix prae-ter-mi - sit pre - ti-um san-gui-nis,

S. III ci - di - um. *R* In - - - fe - - - - - lix et in

A. II ci - di - um. *R* In - fe - - - - - lix et in

T. II ci - di - um. *R* In - - - - - fe - lix et in

B. ci - di - um. *R* In - fe - - - - - lix et in

20

Fine

S. I et in fi-ne la-que - o se sus-pen-dit, et in fi-ne la-que-o se sus-pen-dit, se sus-pen-dit.

S. II et in fi-ne la-que - o se sus-pen-dit, et in fi-ne la-que-o se sus-pen-dit, se sus-pen-dit.

A. I et in fi-ne la-que - o se sus-pen-dit, et in fi-ne la-que-o se sus-pen-dit, se sus-pen-dit.

T. I et in fi-ne la-que - o se sus-pen-dit, et in fi-ne la-que-o se sus-pen-dit, se sus-pen-dit.

S. III fi - ne la-que - o se sus-pen-dit, et in fi-ne la-que - o se sus-pen-dit.

A. II fi - ne la-que - o se sus-pen-dit, et in fi-ne la-que - o se sus-pen-dit.

T. II fi - ne la - que-o se sus-pen-dit, et in fi-ne la - que - o se sus-pen-dit.

B. fi - ne la-que - o se sus-pen-dit, et in fi-ne la-que - o se sus-pen-dit.

25

S. I

S. II

A. I

T. I

S. III

A. II

T. II

B.

Bo - num e - rat e - i, si na - tus

Bo - num e - rat e - i, si na - tus non fu - is - set

Bo - num e - rat e - i, si na - tus non fu -

Bo - num e - rat e - i, si na - tus non fu - is -

D.S. al Fine

30

S. I

S. II

A. I

T. I

S. III

A. II

T. II

B.

non fu - is - set ho - mo il - le.

si na - tus non fu - is - set ho - mo il - le.

is - set ho - mo il - le.

- - - set ho - mo il - le.

Responsorium V - Judas mercator

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 9/J 15
Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Fernando de Almeida

Cantus I



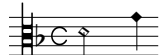
S. I 
Ju-das mer-ca-tor pes-si-mus il-le ut A-gnus in-no-cens,

Cantus II



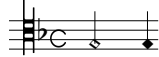
S. II 
Ju-das mer-ca-tor pes-si-mus il-le ut A-gnus in-no-cens,

Altus I



A. I 
Ju-das mer-ca-tor pes-si-mus il-le ut A-gnus in-no-cens,

Tenor I



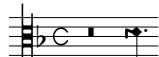
T. I 
Ju-das mer-ca-tor pes-si-mus il-le ut A-gnus in-no-cens,

Cantus III



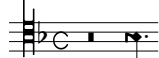
S. III 
Os - cu-lo pe-ti-it Do-mi-num: il - le ut A-gnus in-no

Altus II



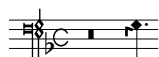
A. II 
Os - cu-lo pe-ti-it Do-mi-num: il - le ut A-gnus in-no

Tenor II



T. II 
Os - cu-lo pe-ti-it Do-mi-num: il - le ut A-gnus in-no

Bassus



B. 
Os - cu-lo pe-ti-it Do-mi-num: il - le ut A-gnus in-no



6

S. I non ne-ga - vit Ju-dae os - cu-lum: \mathcal{R} De-na - ri - o-rum nu - me-ro

S. II non ne-ga - vit Ju-dae os - cu-lum: \mathcal{R} De-na - ri - o-rum nu - me-ro

A. I non ne-ga - vit Ju-dae os - cu-lum: \mathcal{R} De-na - ri - o-rum nu - me-ro

T. I non ne-ga - vit Ju-dae os - cu-lum: \mathcal{R} De-na - ri - o-rum nu - me-ro

S. III cens, non ne-ga - vit Ju-dae os - cu-lum: \mathcal{R} De-na - ri - o-rum nu - me-ro Chri-stum Ju -

A. II cens, non ne-ga-vit Ju - dae os - cu - lum: \mathcal{R} De-na - ri - o-rum nu - me-ro Chri-stum Ju -

T. II cens, non ne-ga - vit Ju-dae os - cu-lum: \mathcal{R} De-na - ri - o-rum nu - me-ro Chri-stum Ju -

B. cens, non ne-ga - vit Ju-dae os - cu-lum: \mathcal{R} De-na - ri - o-rum nu - me-ro Chri-stum Ju -

10 **Fine**

S. I Chri-stum Ju - dae - is tra - - di - dit. \mathcal{V} Me - li - us il - li

S. II Chri-stum Ju - dae - is tra - - di - dit. \mathcal{V} Me - li - us il - li

A. I Chri-stum Ju - dae - is tra - - di - dit. \mathcal{V} Me - li - us il - li

T. I Chri-stum Ju - dae - is tra - - di - dit. \mathcal{V} Me - li - us il -

S. III dae-is tra-di-dit Chri stum Ju-dae-is tra - - di - dit. _____

A. II dae-is tra-di-dit Chri stum Ju-dae-is tra - - di - dit. _____

T. II dae-is tra-di-dit Chri stum Ju-dae - is tra - di - dit. _____

B. dae-is tra-di-dit Chri stum Ju-dae-is tra - - di - dit. _____

16

S. I
e - - - rat, si na - tus *non* fu - is - set, si na - tus

S. II
— e - - - rat, si na - tus *non* fu - is - - -

A. I
e - - - - - rat, — si na - tus *non* fu -

T. I
- li e - rat, si na - tus *non* fu - is - - - -

S. III
— — — —

A. II
— — — —

T. II
— — — —

B.
— — — —

20

D.S. al Fine

S. I
non fu - is - set, si na - tus *non* fu - is - set.

S. II
-set, si na - tus *non* fu - is - set, si na - tus *non* fu - is - set.

A. I
is - - - - set, *non* fu - is - - - set.

T. I
-set, si na - tus *non* fu - is - - - - set.

S. III
— — — —

A. II
— — — —

T. II
— — — —

B.
— — — —

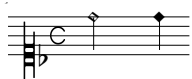
Responsorium VI - Unus ex discipulis

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 9/J 15

Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Fernando de Almeida

Cantus I



S. I



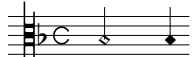
Cantus II



S. II



Altus I



A. I



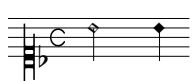
Tenor I



T. I



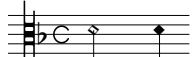
Cantus III



S. III



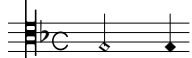
Altus II



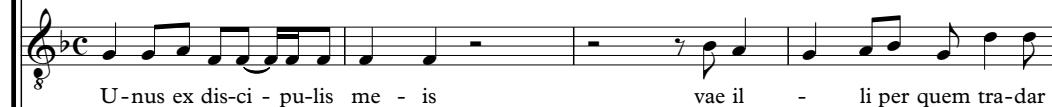
A. II



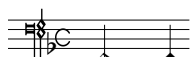
Tenor II



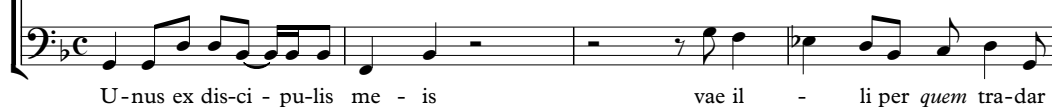
T. II



Bassus



B.



6

S. I vae il - li per *quem* tra-dar e - go: *R* Me - li-us il-li e - rat, si na-tus *non* fu-

S. II vae il - li per *quem* tra-dar e - go: *R* Me - li-us il-li e - rat, si na-tus *non* fu-

A. I vae il - li per *quem* tra - dar e - go: *R* Me - li-us il-li e - rat, si na-tus *non* fu-

T. I vae il - li per *quem* tra-dar e - go: *R* Me - li-us il-li e - rat, si na-tus *non* fu-

S. III e - go, per *quem* tra - dar e - go: *R* Si na - tus non fu - is - set,

A. II e - go, per *quem* tra - dar e - go: *R* Si na - tus non fu-is - set,

T. II e - go, per *quem* tra - dar e - go: *R* Si na - tus non fu-is - set,

B. e - go, per *quem* tra - dar e - go: *R* Si na - tus non fu-is - set,

11 **Fine**

S. I is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

S. II is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

A. I is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

T. I is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

S. III si na-tus non fu - is - set. _____ *V* Qui in - tin - git me -

A. II si na-tus non fu - is - set. _____ *V* Qui in - tin - git me -

T. II si na-tus non fu - is - set. _____ *V* Qui in - tin - git me -

B. si na-tus non fu - is - set. _____ *V* Qui in - tin - git

17

S. I

S. II

A. I

T. I

S. III

A. II

T. II

B.

- cum ma - num in pa - ro - - psi - de hic me tra -

cum ma - num in pa - ro - - psi - de hic me tra -

- cum ma - num in pa - ro - - psi - de hic me tra -

me-cum ma - num in pa - ro - psi - de hic me tra -

23

S. I

S. II

A. I

T. I

S. III

A. II

T. II

B.

- di - tu - rus est, in ma-nus pec - ca - to - - rum.

- di - tu - rus est, in ma - nus pec - ca - to - rum.

- di - tu - rus est, in ma - nus pec - ca - to - rum.

- di - tu - rus est, in ma - nus pec - ca - to - rum.

28

S. I
 ℞ Me - li-us il - li e - rat, si na-tus non fu - is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

S. II
 ℞ Me - li-us il - li e - rat, si na-tus non fu - is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

A. I
 ℞ Me - li-us il - li e - rat, si na-tus non fu - is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

T. I
 ℞ Me - li-us il - li e - rat, si na-tus non fu - is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

S. III
 ℞ Si na - tus non fu - is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

A. II
 ℞ Si na - tus non fu - is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

T. II
 ℞ Si na - tus non fu - is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

B.
 ℞ Si na - tus non fu - is - set, si na-tus non fu - is - set. _____

Responsorium VII - Eram quasi Agnus

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 9/J 15
Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Fernando de Almeida

Cantus I



S. I

5

S. I
- ctus sum ad im-mo-lan - dum, et nes-ci - e - bam: con-ci - li-um fe - ce - runt in - i -

S. II
- ctus sum ad im-mo-lan - dum, et nes - ci - e - bam: con-ci - li-um fe - ce - runt in - i -

A. I
- ctus sum ad im-mo-lan - dum, et nes - ci - e - bam: con-ci - li-um fe - ce - runt in - i -

T. I
- ctus sum ad im-mo-lan - dum, et nes - ci - e - bam: con-ci - li-um fe - ce - runt in - i -

S. III
et nes-ci - e - bam: con-ci - li-um fe - ce - runt

A. II
et nes - ci - e - bam: con-ci - li-um fe - ce - runt

T. II
et nes - ci - e - bam: con-ci - li-um fe - ce - runt

B.
et nes - ci - e - bam: con-ci - li-um fe - ce - runt

9

S. I
mi - ci me - i ad - ver-sum me, ad - ver-sum me, di - cen - tes:

S. II
mi - ci me - i ad - ver-sum me, ad - ver-sum me, di - cen - tes:

A. I
mi - ci me - i ad - ver-sum me, ad - ver-sum me, di - cen - tes:

T. I
mi - ci me - i ad - ver-sum me, ad - ver-sum me, di - cen - tes:

S. III
ad - ver-sum, ad - ver-sum me, di - cen - tes:

A. II
ad - ver-sum me, ad - ver-sum me, di - cen - tes:

T. II
ad - ver-sum me, ad - ver-sum me, di - cen - tes:

B.
ad - ver-sum me, ad - ver-sum me, di - cen - tes:

13

S. I
 R Ve-ni - te, ve - ni - te, mit-ta-mus li - gnum, ve-ni - te, in pa-ne e - jus, et

S. II
 R Ve-ni - te, ve - ni - te, mit-ta-mus li - gnum, ve-ni - te, in pa-ne e - jus, et

A. I
 R Ve-ni - te, ve - ni - te, mit-ta-mus li - gnum, ve-ni - te, in pa-ne e - jus, et

T. I
 R Ve-ni - te, ve - ni - te, mit-ta-mus li - gnum, ve-ni - te, in pa-ne e - jus, et

S. III
 R Ve-ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, mit - ta-mus li-gnum, in pa-ne e - jus,

A. II
 R Ve-ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, mit - ta-mus li-gnum, in pa-ne e - jus,

T. II
 R Ve-ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, mit - ta-mus li-gnum, in pa-ne e - jus,

B.
 R Ve-ni - te, ve - ni - te, ve - ni - te, mit - ta-mus li-gnum, in pa-ne e - jus,

18

S. I
 e - ra - da - mus e - um de ter - ra vi - ven - ti - um._____

S. II
 e - ra - da - mus e - um de ter - ra vi - ven - ti - um._____

A. I
 e - ra - da - mus e - um de ter - ra vi - ven - ti - um._____

T. I
 e - ra - da - mus e - um de ter - ra vi - ven - ti - um._____

S. III
 de ter - ra vi - ven - ti - um._____

A. II
 de ter - ra vi - ven - ti - um._____

T. II
 de ter - ra vi - ven - ti - um._____

B.
 de ter - ra vi - ven - ti - um._____

Fine

24

S. I
 O - mnes in - i - mi - ci me - i ad - ver - sum me co - gi - ta - bant,

S. II
 O - mnes in - i - mi - ci me - i ad - ver - sum me co - gi -

A. I
 O - mnes in - i - mi - ci me - i ad - ver - sum me co - gi - ta - bant ma - la

T. I
 O - mnes in - i - mi - ci me - i ad - ver - sum me co - gi - ta - bant ma -

S. III

A. II

T. II

B.

30

S. I
 co - gi - ta - bant ma - la co - gi - ta - bant ma - la mi - - - hi:

S. II
 ta - bant ma - - - - la, co - gi - ta - bant ma - la mi - hi:

A. I
 mi - hi, co - gi - ta - bant ma - la, co - gi - ta - bant ma - la mi - hi:

T. I
 - - - - - la mi - - - - - hi:

S. III

A. II

T. II

B.

34

S. I
ver - bum in - i - quum, man - da-ve-runt ad - ver - sum me, di - cen - tes.

S. II
ver - bum in - i - quum, man - da-ve-runt ad ver - sum me, di - cen - tes.

A. I
ver - bum in - i - quum, man - da-ve-runt ad - ver-sum me, di - cen - tes.

T. I
8
ver - bum in - i - quum, man - da-ve-runt ad - ver - sum me, di - cen - tes.

S. III

A. II

T. II
8

B.

Responsorium VIII - Una hora

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 9/J 15

Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Fernando de Almeida

Cantus I

Cantus II

Altus I

Tenor I

Cantus III

Altus II

Tenor II

Bassus

S. I

S. II

A. I

T. I

S. III

A. II

T. II

B.

U - na ho - ra non po-tu - i - stis, non po-tu - i -

U - na ho - ra non po-tu - i - stis, non po-tu -

U - na ho - ra non po-tu-i - stis, non po-tu -

U - na ho - ra non po-tu-i - stis, non po - tu -

U - na ho - ra non po-tu - i - stis, non po-tu - i - stis non

U - na ho - ra non po-tu - i - stis, non po-tu - i -

U - na ho - ra non po-tu - i - stis, non

U - na ho - ra non po-tu - i - stis, non po-tu - i -

5

S. I
stis vi-gi-la-re me-cum, mo-ri pro me? mo-ri pro me?

S. II
- i - stis vi-gi-la-re me-cum, mo-ri pro me? mo-ri pro me?

A. I
i - stis vi-gi-la-re me-cum, mo-ri pro me? mo-ri pro me?

T. I
i - stis vi-gi-la-re me-cum, mo-ri pro me? mo-ri pro me?

S. III
po-tu-i-stis qui ex-hor-ta-ba-mi-ni mo-ri pro me?

A. II
- stis qui ex-hor-ta-ba-mi-ni mo-ri pro me?

T. II
po-tu-i-stis qui ex-hor-ta-ba-mi-ni mo-ri pro me?

B.
- stis qui ex-hor-ta-ba-mi-ni mo-ri pro me?

12

S. I
℣ Vel Ju-dam non vi-de-tis, quo-mo-do non dor-mit, sed fes-

S. II
℣ Vel Ju-dam non vi-de-tis, quo-mo-do non dor-mit, sed fes-

A. I
℣ Vel Ju-dam non vi-de-tis, quo-mo-do non dor-mit,

T. I
℣ Vel Ju-dam non vi-de-tis, quo-mo-do non dor-mit, non

S. III
℣ Vel Ju-dam non vi-de-stis, sed fes-ti-nat

A. II
℣ Vel Ju-dam non vi-de-stis, sed fes-ti-

T. II
℣ Vel Ju-dam non vi-de-stis, sed fes-ti-

B.
℣ Vel Ju-dam non vi-de-stis, sed fes-ti-nat sed fes-

Fine

16

S. I ti - nat sed fes - ti - nat fes - ti - nat tra - de-re me Ju - dae - is?

S. II ti - nat sed fes - ti - nat tra - de-re me Ju - dae - is?

A. I sed fes - ti - nat tra - de-re me Ju - dae - is?

T. I dor - mit sed fes - ti - nat tra - de-re me Ju - dae - is?

S. III sed fes - ti - nat tra - de-re me Ju - dae - is?

A. II nat sed fes - ti - nat tra - de-re me Ju - dae - is?

T. II - - - nat tra - de-re me Ju - dae - is?

B. ti - - - nat tra - de-re me Ju - dae - is?

20

S. I

S. II

A. I

T. I

S. III *Q*uid dor - mi - tis, *Q*uid dor - mi -

A. II *Q*uid dor - mi - tis, *quid* dor - mi - tis, *quid* dor - mi -

T. II *Q*uid dor - mi - tis, *quid* dor - mi - tis, [*quid* dor - mi -

B. *Q*uid dor - mi - tis, *quid* dor - mi -

26

S. I

S. II

A. I

T. I

S. III

A. II

T. II

B.

- tis? sur - gi - te, sur - gi - te, et o - ra - - te,

- tis? sur - gi - te, sur - gi - te, et o - ra - - te, ut

- tis?] sur - gi - te, sur - gi - te, et o - ra - - te, ut non in -

- tis? sur - gi - te, sur - gi - te, et o - ra - - te, ut non in -

D.S. al Fine

30

S. I

S. II

A. I

T. I

S. III

A. II

T. II

B.

ut non in - tre - tis in ten - ta - ti - o - nem.

non in - tre - tis in ten - ta - ti - o - nem.

tre - - - tis in ten - ta - ti - o - nem.

tre - - - tis in ten - ta - ti - o - nem.

Responsorium IX - Seniores populi

Fonte: Vila Viçosa, Arquivo Musical do Paço Ducal, VV. A 9/J 15

Transcrição: Ana Sofia Saraiva

Fernando de Almeida



S. I Se - ni - o - res po - pu - li con - si - li - um fe - ce - runt,

S. II Se - ni - o - res po - pu - li con - si - li - um fe - ce - runt,

A. I Se - ni - o - res po - pu - li con - si - li - um fe - ce - runt,

T. I Se - ni - o - res po - pu - li con - si - li - um fe - ce - runt,

S. III Se - ni - o - res po - pu - li con - si - li - um fe - ce - runt,

A. II Se - ni - o - res po - pu - li con - si - li - um fe - ce - runt,

T. II Se - ni - o - res po - pu - li con - si - li - um fe - ce - runt,

B. Se - ni - o - res po - pu - li con - si - li - um fe - ce - runt,

5

S. I
Ut Je - sum do - lo te - ne - rent, et oc - ci - de-rent: cum gla - di-is et sus - ti -

S. II
Ut Je - sum do - lo te - ne - rent, et oc - ci - de-rent: cum gla - di-is et sus - ti -

A. I
Ut Je - sum do - lo te - ne - rent, et oc - ci - de-rent: cum gla - di-is et sus - ti -

T. I
Ut Je - sum do - lo te - ne - rent, et oc - ci - de-rent: cum gla - di-is et sus - ti -

S. III
Ut Je - sum cum gla - di-is et sus - ti-bus

A. II
Ut Je - sum cum gla - di-is et sus - ti-bus

T. II
Ut Je - sum cum gla - di-is et sus - ti-bus

B.
Ut Je - sum cum gla - di-is et sus - ti-bus

9 Fine

S. I
bus cum gla - di-is et sus - ti-bus ex - i - e-runt tam - quam ad la-tro - nem.

S. II
bus cum gla - di-is et sus - ti-bus ex - i - e - runt tam - quam ad la-tro - nem.

A. I
bus cum gla - di-is et sus - ti-bus ex - i - e - runt tam - quam ad la-tro - nem.

T. I
bus cum gla - di-is et sus - ti-bus ex - i - e - runt tam-quam ad la-tro - nem.

S. III
ex - i - e - runt cum gla - di-is et sus - ti-bus tam - quam ad la-tro - nem.

A. II
ex - i - e - runt cum gla - di-is et sus - ti-bus tam - quam ad la-tro - nem.

T. II
ex - i - e - runt cum gla - di-is et sus - ti - bus tam - quam ad la-tro - nem.

B.
ex - i - e - runt cum gla - di-is et sus - ti-bus tam - quam ad la-tro - nem.

14

S. I ψ Col - le - ge - - - - - runt Pon - ti - fi-ces et

S. II ψ Col - le - ge - - - - - runt Pon - ti - fi-ces et

A. I ψ Col - le - ge - - runt Col - le - ge - - - - - runt Pon - ti - fi-ces et

T. I ψ Col - le - ge - - - - - runt Pon - ti - fi-ces et

S. III

A. II

T. II

B.

20

S. I Pha - ri - sae - i con - si - - - li - um. \mathcal{R} Ut Je - sum do-lo te-ne -

S. II Pha - ri - sae - i con - si - - - li - um. \mathcal{R} Ut Je - sum do-lo te-ne -

A. I Pha - ri - sae - i con - si - - - li - um. \mathcal{R} Ut Je - sum do-lo te-ne -

T. I Pha - ri - sae - i con - si - - - li - um. \mathcal{R} Ut Je - sum do-lo te-ne -

S. III \mathcal{R} Ut Je - sum

A. II \mathcal{R} Ut Je - sum

T. II \mathcal{R} Ut Je - sum

B. \mathcal{R} Ut Je - sum

26

S. I
rent, et oc - ci - de-rent: cum gla - di - is et sus - ti - bus *cum*

S. II
rent, et oc - ci - de-rent: cum gla - di - is et sus - ti - bus *cum*

A. I
rent, et oc - ci - de-rent: cum gla - di - is et sus - ti - bus *cum*

T. I
rent, et oc - ci - de-rent: cum gla - di - is et sus - ti - bus *cum*

S. III
cum gla - di - is et sus - ti - bus ex - i - e - runt

A. II
cum gla - di - is et sus - ti - bus ex - i - e - runt

T. II
cum gla - di - is et sus - ti - bus ex - i - e - runt

B.
cum gla - di - is et sus - ti - bus ex - i - e - runt

29 **D.C. al Fine**

S. I
gla - di - is et sus - ti - bus ex - i - e - runt tam - quam ad la - tro - nem.

S. II
gla - di - is et sus - ti - bus ex - i - e - runt tam - quam ad la - tro - nem.

A. I
gla - di - is et sus - ti - bus ex - i - e - runt tam - quam ad la - tro - nem.

T. I
gla - di - is et sus - ti - bus ex - i - e - runt tam - quam ad la - tro - nem.

S. III
cum gla - di - is et sus - ti - bus tam - quam ad la - tro - nem.

A. II
cum gla - di - is et sus - ti - bus tam - quam ad la - tro - nem.

T. II
cum gla - di - is et sus - ti - bus tam - quam ad la - tro - nem.

B.
cum gla - di - is et sus - ti - bus tam - quam ad la - tro - nem.